

homenaje a
ENRIC MIRALLES

Paul Klee. Durchhalten! (1940)

Valencia 1989

HOMENAJE A ENRIC MIRALLES

homenajeaenricmiralles.wordpress.com
enricmiralles.wikispaces.com

número 1
diciembre 2015



Índice



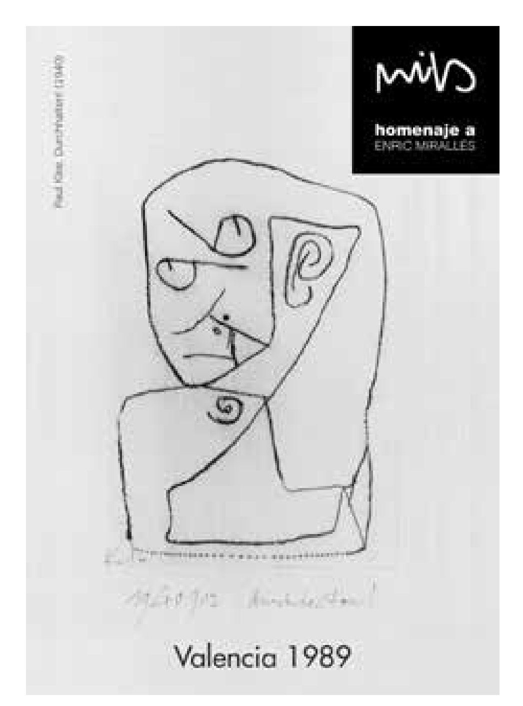
ÚLTIMAS OBRAS Y PROYECTOS

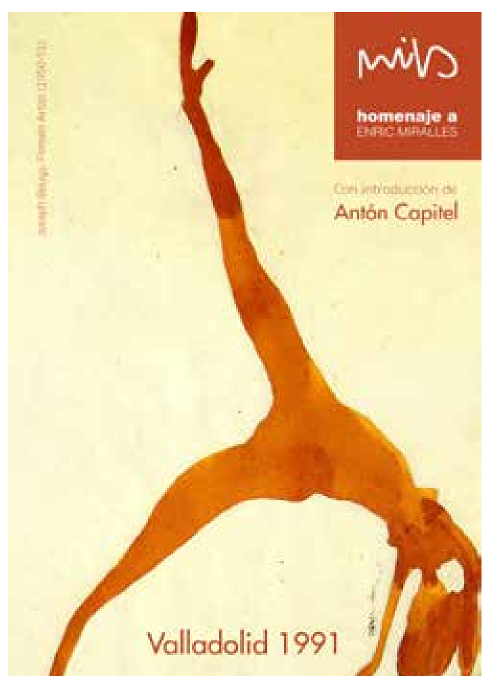
Enric Miralles

Escuela Técnica Superior de Arquitectura - Universidad Politécnica de Valencia

Valencia, 1989

1 h. 46 min.







Prefacio:

Colección Conferencias Enric Miralles

Comenzamos una nueva tarea relativamente sencilla: recopilar y transcribir las conferencias públicas que Enric Miralles dictó en diferentes colegios y universidades alrededor del mundo, para conformar con ellas un testimonio que adquiere un gran valor documental para adentrarse en el pensamiento y la obra de Enric Miralles.

Sin embrago, a menudo sucede que las tareas más sencillas asumen vida propia y crecen más allá de su alcance original hasta convertirse en proyectos mayores.

Por eso mismo, presentamos esta colección de carácter trimestral, con el convencimiento de que se confirmará como una herramienta útil y necesaria para la difusión del trabajo de Enric y para todos aquellos que deseen aproximarse, no sólo a la figura del arquitecto, sino también a la del profesor.

¡Pero necesitamos potenciar la participación comunitaria para afrontar este ambicioso proyecto!

El actual equipo de transcripciones está formado por: Jaume Puchalt Lacal, Ana Ybarra Arias, Cristián Javier Ferrera Zabala, Sergio José Rocamora Rodenas y Eduardo Almalé Artal. Algunos ya profesionales de la arquitectura, otros todavía estudiantes.

Participa y colabora en este proyecto:
(Crowdcreation y Crowd wisdom)

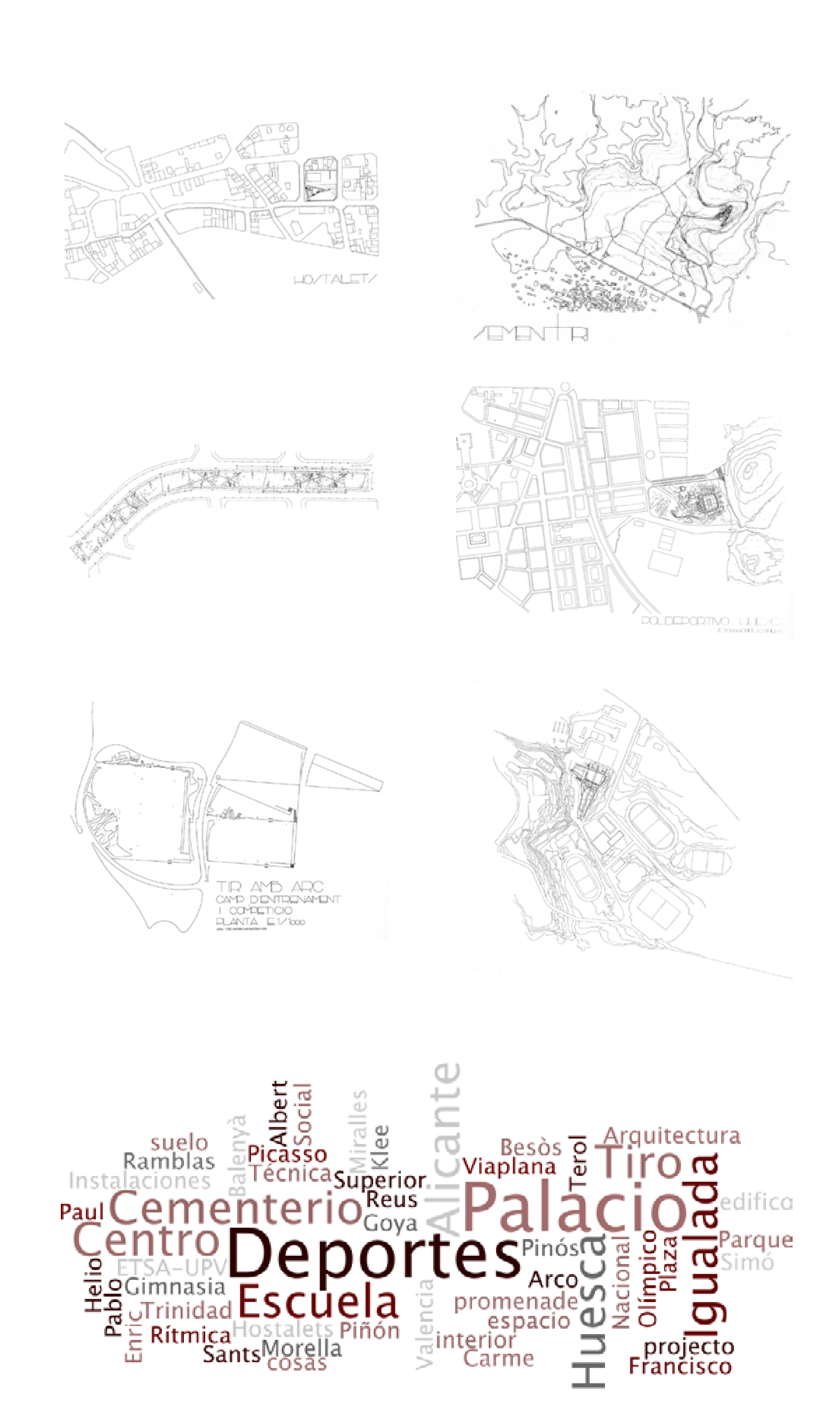
Si compartes nuestra pasión por el trabajo de Miralles o te mueres por desentrañar las claves de uno de las mentes más profundas e irreverentes de la arquitectura española, únete a nuestro equipo de transcripciones, asiste a las clases magistrales del profesor y ayúdanos a completar las conferencias.

Por otra parte, si posees o tienes constancia de la existencia de la grabación de alguna conferencia de Enric Miralles, ponte en contacto con nosotros.

Correo electrónico de contacto:

homenajeaenricmiralles@gmail.com

Proyectos: Centro Social en Hostalets, Parque Cementerio en Igualada, Paseos en la ciudad de Reus, Palacio de los Deportes de Huesca, Tiro con Arco y Centro de Gimnasia Rítmica y Deportiva.



Este trabajo no habría sido posible sin la colaboración de Jaume Puchalt y Ana Ybarra.



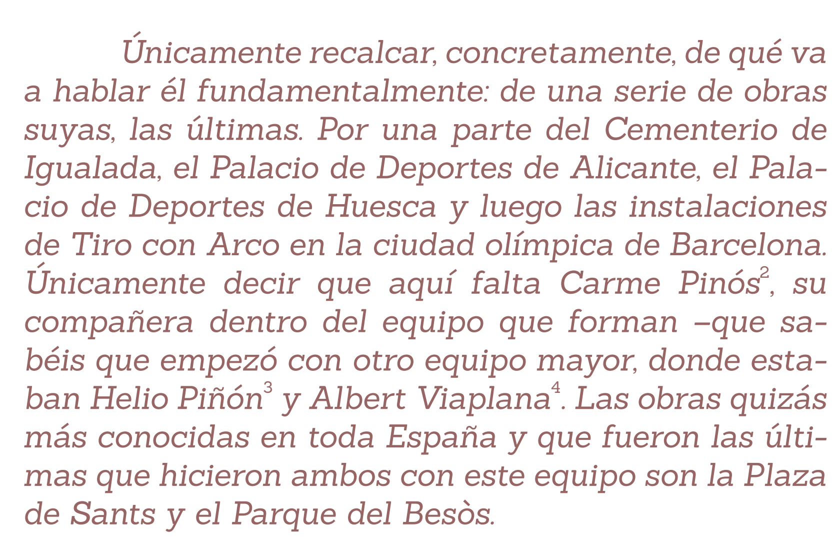
Conferencia Enric Miralles: Últimas obras y proyectos
UPV. Escuela Técnica Superior de Arquitectura
1989, Valencia.

Presentación a cargo de Trinidad Simó Terol[1]:

Vamos con el coloquio o la conferencia, o la exposición de la obras.

Yo creo que no vale la pena presentar a Enric Miralles. Que todo el mundo lo conoce muy bien. Que se conoce por revistas y se conoce la obra directamente.





Únicamente recalcar, concretamente, de qué va a hablar él fundamentalmente: de una serie de obras suyas, las últimas. Por una parte del Cementerio de Igualada, el Palacio de Deportes de Alicante, el Palacio de Deportes de Huesca y luego las instalaciones de Tiro con Arco en la ciudad olímpica de Barcelona. Únicamente decir que aquí falta Carme Pinós[2], su compañera dentro del equipo que forman –que sabéis que empezó con otro equipo mayor, donde estaban Helio Piñón[3] y Albert Viaplana[4]. Las obras quizás más conocidas en toda España y que fueron las últimas que hicieron ambos con este equipo son la Plaza de Sants y el Parque del Besòs.



A partir de ahí, el equipo se redujo a Carme Pinós y Enric Miralles. Y creo que hay algo que se podría sacar o quizás dos cosas importantes que podrían sacarse, más que de la actuación, de la filosofía que llevan.



Ellos piensan que la obra debe estar fundamentada o que la creación debe estar fundamentalmente relacionada con el conocimiento práctico y continuo, diario, de la obra. Pero también con la enseñanza. Es ahí donde, tanto Enric como Carme -pero fundamentalmente Enric, que es profesor de proyectos-, todos los días llevan un poco de su enseñanza. Y la segunda cosa es la importancia que le dan al objeto arquitectónico acabado, hecho y en todo su proceso de realización. O sea, el diseño en sí y todas las etapas del diseño, que hace que la obra sea de ellos o esté hecha un poco, casi, casi, podríamos decir, manualmente.

Y nada más. Creo que lo mejor de todo es dejarle la palabra a Enric Miralles.



Conferencia Enric Miralles.

¿Cómo lo hago?, ¿en castellano?

No, a mí me da igual.

Bueno, hoy iba a contar... Por un lado, sé que puedo contarlo aquí y por otro lado, sé que es bastante difícil por la sala y porque a lo mejor las diapositivas no se ven, etc...



Pero en lugar de volver a ver o de contaros otros proyectos que ya os había explicado otra vez, pensé que estaría bien y casi mejor la charla si supierais los trabajos que tenemos en estos momentos: os la podría contar rápido, es como me gustaría. Es deciros sólo dos cosas. Lo que pasa es que para deciros dos cosas os he de pasar dos carros de diapositivas, lo cual es un poco desastre. Pero bueno, es como si ya conocierais estos proyectos. Entonces voy a pasar...

Os cuento un poco el esquema, que es lo que más me interesa.



En el fondo voy a pasar de empezar recordando el proyecto para el Cementerio de Igualada y el proyecto del pequeño Centro Social en Hostalets de Balenyà y ver, yo no diría lo que la propia obra te aporta, sino cómo vas cambiando tu modo de ver esas mismas cosas que habías pensado. Como alguno de estos hilos. Si recordáis en el Cementerio, el caso de construir todo el proyecto simplemente con el movimiento de tierras, actuando sobre la naturaleza, casi marcándola, etc. Ya lo iré comentando. Esto te lleva a independizarte del programa o de los edificios que estás trabajando.

Los temas que os voy a presentar son casi... Me interesan más estos edificios deportivos que estamos haciendo ahora: el Palacio de Deportes en Huesca, las Instalaciones para el Tiro Olímpico e iniciarme a contaros el Centro Nacional de Gimnasia Rítmica en Alicante.



Voy a contaros anteproyectos. Pensé que estaba bien traer este material que no está terminado, con lo cual sería mucho más fácil para hacerla más de tú a tú. Lo único que lo pone un poco difícil es la sala, pero bueno, hacemos esta parodia y a ver qué pasa.

Empezamos...



No! He empezado por el segundo. Esta debe de ser la última “diapo” del carro.

Ésta es la penúltima [risas]. Si es que hay una…

Empezaré por estas cosas más conocidas y las iremos viendo rápidamente.

Este es el edificio que se nos encargó rehabilitar.

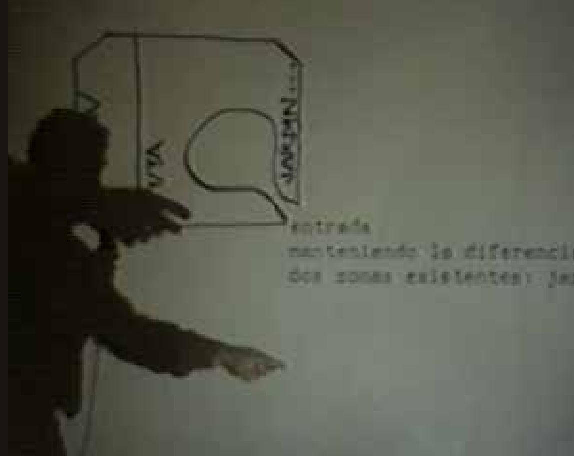


Las dos cosas de las que voy a hablar, sobre todo, son dos ideas que me parece que podemos compartir como herramienta de trabajo. Una es el movimiento del perfil del suelo para apoyar una actividad cualquiera y otra es el desenvolverse de esta actividad. No simplemente el paseo que percibe las cosas. Sino, cada vez intentar huir un poco más del proyecto pensando excesivamente en las sensaciones. Ya lo iré comentando.

Entonces, éste es el encargo que nos hicieron de rehabilitar este edificio para centro social, pequeño teatro, etc.

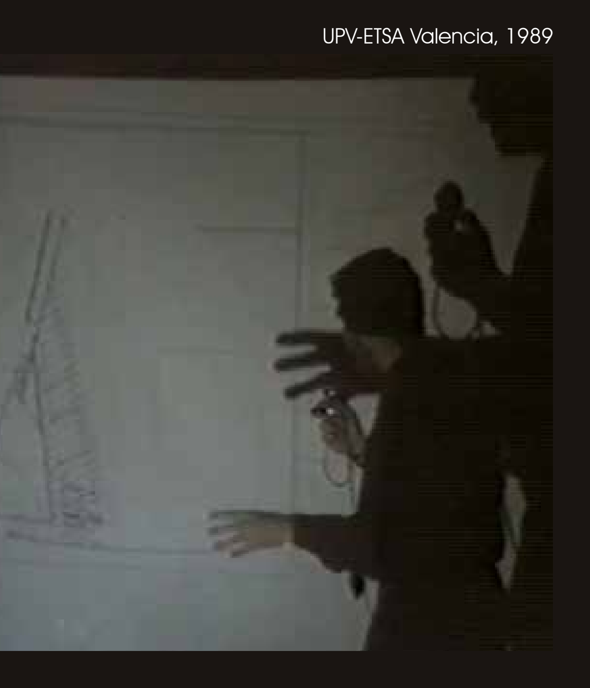
Nuestra propuesta fue… [Pasa, por favor]

…muy elemental. Fue plantear este pequeño dibujo, que parece más el modo de trabajar que os voy a intentar contar todo el tiempo: que un pequeño signo o marca o pequeña decisión expresada gráficamente es el proyecto.



Si os acordáis de la diapositiva anterior, que era esa casa vieja que ya se ve que no tenía mucha calidad, pero piensas: si eres capaz de hacer un agujero y abrir una gran sala dentro, eso puede servir, ¿no?

Simplemente, imaginaos ese dibujo aplicado sobre esta realidad. De repente, podría servir. Te das cuenta de que el esfuerzo de hacer eso, basado en esa arquitectura, es excesivo. Por tanto, aunque parezca banal, este pequeñísimo pensamiento-marca te permite proponerles que el edificio vaya al suelo y que se empiece de nuevo. [Pasa]



Entonces, la propuesta que hicimos es esta, supongo que ya la recordáis. La iremos viendo sobre la marcha. Era el primer proyecto donde, por ejemplo, el espacio interior existía. Nuestros proyectos casi siempre han consistido en trabajar en estas plazas públicas, en espacios abiertos donde el mismo programa hacía que todo fuera transparente. Simplemente era un mundo de relaciones invisibles.

En cambio en este programa… Os cuento el programa para que lo recordéis: es una gran sala de teatro, etc., colocada en la parte inferior. Y esta sala que era ese vacío que os he enseñado en el dibujito, se iba cubriendo con una serie de plataformas, suelos, etc., que lo que permiten es cubrir la sala dejando todos estos vacíos, para que vaya entrando la luz en él. Este era el esquema del edificio. [Pasa]



Ahora sí, para recordar algunas cosas. Entonces, la colocación y este tipo de cosas empiezan a ser muy precisas. Por ejemplo, el hecho de orientar el edificio respecto a la calle, respecto a la única calle que todavía mantiene alguna calidad urbana. Que esto no sea una puerta, sino que sea una ventana. Exactamente ese pequeño dibujito para mí tiene el mismo valor que las trazas ya más definidas.

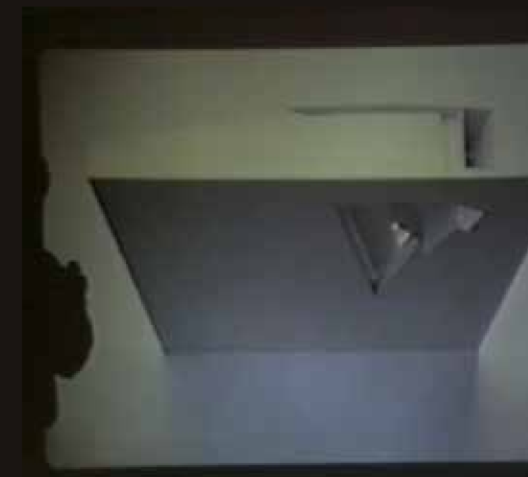
Fijaos cuántas veces aparecen estas formas triangulares. Yo diría que simplemente son para seguir decisiones muy elementales, como es la de definir límites y casi cómo, una vez que has hecho un corte, vas apartando el espacio con las manos, para que dentro pueda suceder cualquier cosa. Entonces, están… [Pasa por favor]



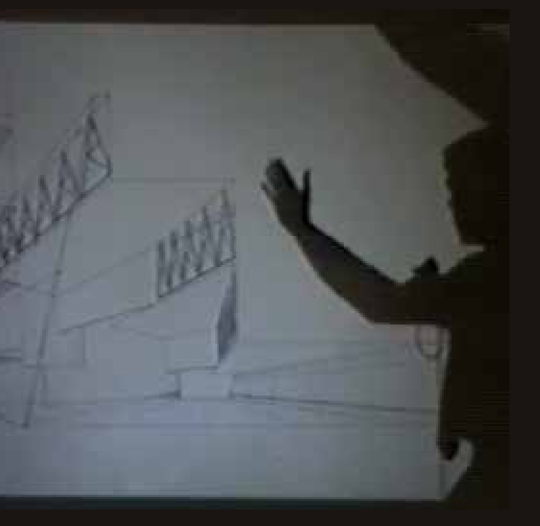
…estos límites. Habríamos de bajar si no o hacerlo un poquito más pequeño [se está refiriendo a la dispositiva]. ¡Ahora!

Estos cortes lo que hacen es eso que os decía, o sea, ir definiendo cada uno de los lados de estas cosas a partir, no de lo que va a pasar dentro, sino de lo que está pasando fuera. Por ejemplo, ya veréis que ésta es la calle por donde llegan; ésta es la boca principal; ésta es la sala que está semienterrada… Entonces, esta parte de aquí, su corte, a lo que responde no es tanto lo que pasa detrás, porque “detrás” se trata casi de protegerse y esto lo que permite es que realmente la entrada al edificio sea por acá y que por debajo de estas pequeñas escaleras puedas acceder a la sala.

Nos interesaba, por ejemplo, siempre acceder a este edificio saliendo de él; que el espacio interior no exista delante de la puerta sino siempre al lado de ella, siempre dejando este tipo de relaciones donde la ciudad que estás viendo es lo más importante. Éstas eran las ideas que teníamos en la cabeza cuando estábamos en ello. [Pasa por favor]



Esta sala en la maqueta se explicaba de esta manera tan infantil. Un agujero que está allí debajo, que está protegido y escondido y no se ve. Me gustaría que tuvierais en mente el pequeño dibujito primero. Que es este momento –que luego contaré en los otros proyectos- donde todavía no está la forma definida. Es este momento intermedio, que ¡vamos! Que a mí incluso en la universidad es lo que más me gustaría que un curso de proyectos pudiera llegar a contar, lo que pasa es que es imposible: esta parte del proyecto, cuando ya lo has pensado, cuando lo tienes en las manos trabajándolo… [Pasa por favor]



Esta sería la sala tal como… Este, por ejemplo, es un dibujo que –ahora lo puedo decir y nunca lo comentaba- es muy automático. Es un dibujo muy… que ya sabes cuando dibujas que la sala no es esto. Lo que pasa es que, bueno, explica todas las cosas: explica cómo entra la luz, cómo funcionan las jácenas, cómo se cubre este espacio. Es un dibujo abstracto hecho a partir de una sección, como si quitáramos uno de estos límites. Simplemente, me interesaba, cuando el edificio no estaba en ese momento hecho todavía, que este espacio interior es lo que había podido permitir el viejo edificio. Y que lo único que están haciendo esos límites triangulares o esas trazas triangulares exteriores es proteger este espacio de modos distintos.

Este espacio siempre estará vacío porque un teatro en un edificio de estos pequeños, como ateneos populares, está siempre vacío. Entonces, lo que interesaba muchísimo es que el movimiento de la gente a través de los pasillos de distribución de las plantas estuviera mirando aquí, etc. Que en el edificio no era tan importante que estuviera iluminado, sino que hubiera luz para que la luz llegara a las ventanas. [Pasa por favor]



La construcción ahora está así. Bueno, ya está más adelantado que esto. Pero entonces, vas descubriendo, por ejemplo, pequeñas ideas que tenías antes, como por ejemplo, este espacio. [Pasa por favor]

Pasa a sólo ser posible verlo a través del movimiento de la cabeza. No de tú paseándote a través de él, ni de irlo percibiendo como una secuencia de lucha de sensaciones, sino que, al menos, la lectura que más te interesa en este momento es verlo como una lente deformada.



Esas fotos no tenían… ahora estamos trabajando en ellas para volver otra vez a modificar la realidad, así como modificas los dibujos para contar un proyecto. Incluso cuando el proyecto está terminado, tienes, yo creo, derecho a continuar pensando sobre él, ¿no? A no limitarte a ciertos medios de reproducción.

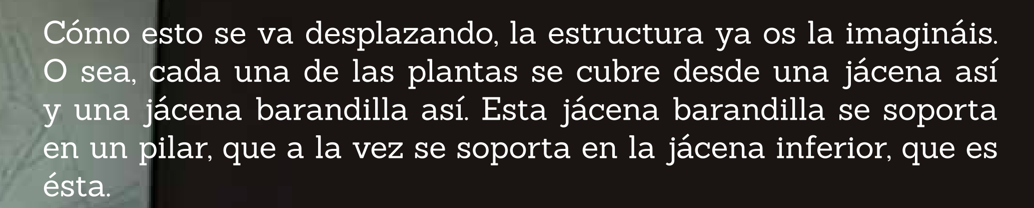
Entonces, me interesaba esta –que luego iremos contando mejor- idea de detenerte y mover la cabeza para pensar o para observar. Ligar los edificios más al movimiento del cuello [risas] que a los pasos. [Pasa por favor]



Ésta sería una representación más canónica y más ligada a lo que era el dibujo de antes, tomando algunas de las directrices fundamentales como es algunas de las jácenas o los lucernarios. [Pasa]

Ésta es cómo el edificio se va montando. O sea, ya os digo, no lo voy a contar. Es simplemente cómo se van montando las tres diferentes plantas. La entrada se hace por aquí; ésta es la ventana que os decía; y éstas son las entradas pasando por debajo de las rampas que hacen accesibles las cubiertas; el espacio de entrada debajo de la sala; o el espacio de las terrazas.

Con lo cual, había esa propuesta de, sobre ese pequeño espacio interior, cubrir tres edificios: uno era el interior de las plantas, otro era el propio de la sala y otro eran las terrazas todas accesibles, pero sin ninguna relación entre uno y otro. O sea, cualquiera de ellos puede estar cerrado y este edificio puede estar siempre cerrado, que eso también nos interesaba mucho. Por tanto, la luz siempre puede entrar en él y la luz, una vez ha entrado, puede salir por la ventana. Esto era como dejarlo siempre ocupado en sí mismo. [Pasa]



Bueno, ahora iremos viendo las plantas, me parece.

Cómo esto se va desplazando, la estructura ya os la imagináis. O sea, cada una de las plantas se cubre desde una jácena así y una jácena barandilla así. Esta jácena barandilla se soporta en un pilar, que a la vez se soporta en la jácena inferior, que es ésta.

Por tanto, esta aspa se iría desplazando cada una de las veces e ir montando estas plantas. [Pasa por favor]

Y esta sería, lógicamente, ya la última planta, donde cuenta este otro edificio que, seguramente, a mí es de los que más me interesa ahora. Que son simplemente estos accesos a través de las rampas, que son las marquesinas de las entradas de la sala a cada una de estas terrazas de una manera independiente y usando el edificio casi como un balcón.

Seguramente, estas son las sensaciones más difíciles de prever cuando estás proyectando un edificio. O sea, el saber que este edificio te levantará desde el suelo y te colocará a ocho metros de altura, donde de repente tendrás una percepción de ese lugar totalmente distinta.

Yo diría que son más las sorpresas estas, que no las sorpresas exactas de la construcción de estas piezas. Porque en el fondo siempre salen más o menos como en los planos, ¿no? Pero este levantarte y detenerte, este tipo de cosas, yo creo que son las que nos está ofreciendo la construcción de esto. [Pasa]

Este sería el verdadero edificio tal como fue pensado y propuesto al nivel de ver si era posible que la vieja construcción se mantuviera, que es esta idea de seminario o taller, terraza, seminario, taller, terraza, bar, pequeña biblioteca, lugar de juego y sala escondida. Los pasillos dando a la sala y la sala iluminándose de un modo independiente. Lo que pasa es que debido... [Pasa por favor]

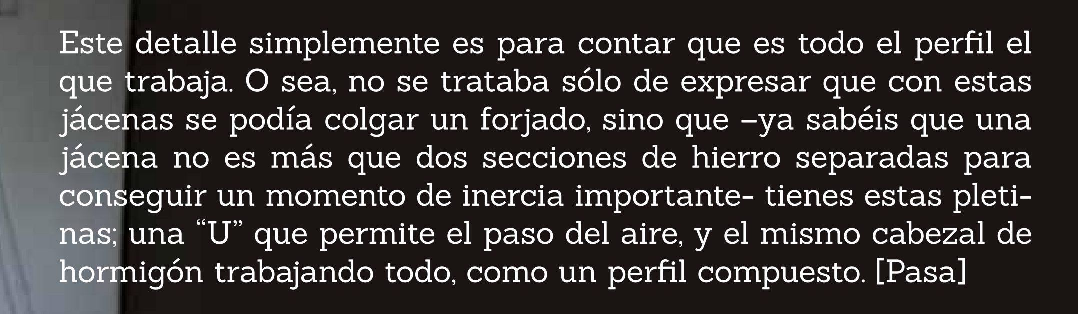
...a la geometría del lugar y a ese ir contando con cada uno de los límites perimetrales, siempre como espejo de lo que pasa fuera, lo que haces es que este edificio se vaya transformando.

Os cuento esas cosas quizás para justificar las últimas diapositivas de la charla, ¿no? Esté encontrarte cómo lo que tienes en las manos se va deformando y va adquiriendo conexiones con otros pensamientos que apenas, yo diría, ya no son ni tuyos.

En este caso, en lo que se va transformando ese pequeño círculo para hacer una sala son pensamientos que tal como los trabajamos en este proyecto formaban parte del lugar. Cada fachada lo que hace es simplemente explicar exactamente lo que hay delante. O sea, esta fachada, ya la veréis, lo que hace es explicar los árboles que hay aquí. Siempre son datos, yo diría, incluso, mínimos de lo que te encontrabas allí. [Pasa por favor]

Bueno, éste sería, si el otro era la sección, el único detalle constructivo del edificio. O sea, ésta es la jácena barandilla que, como os decía, se apoya sobre un pilar. Y este no es el caso, porque no es la primera, pero las siguientes se apoyan sobre una jácena de celosía.

Entonces, el punto de contacto entre la jácena barandilla y el pilar… ¡Ay, perdón! y la de celosía, hacen el pilar. Esto se protege por delante con unas persianas que se pueden mover y así permites cerrar y esconder el interior del edificio. [Pasa]

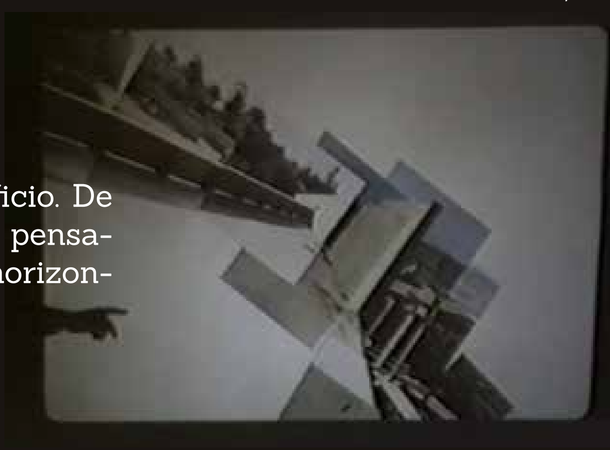


Este detalle simplemente es para contar que es todo el perfil el que trabaja. O sea, no se trataba sólo de expresar que con estas jácenas se podía colgar un forjado, sino que –ya sabéis que una jácena no es más que dos secciones de hierro separadas para conseguir un momento de inercia importante- tienes estas pletinas; una "U" que permite el paso del aire, y el mismo cabezal de hormigón trabajando todo, como un perfil compuesto. [Pasa]

Ésta es tal como está el proyecto ahora. [Pasa por favor]

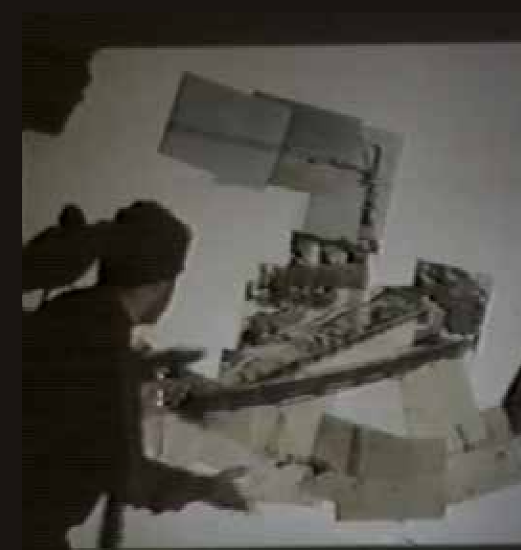


Ésta es tal cómo empieza a construirse y no sé, seguramente está ligado a la percepción que tienes durante la construcción, pero estas fotos, ahora que las veo, son un poco exageradas… Pero es ese irlas mirando, nunca en su apariencia total, sino pasando la vista o las manos por todo para ir viendo que está bien, que está bien construido. Seguramente las próximas fotos de este edificio ya serán mucho más lejanas. Pero en este momento es toda esa riqueza de percepción de las cosas, de los defectos, de cómo se ensamblan las cosas, de los comentarios… [Pasa]



Éstas son las sorpresas que empieza a dar el edificio. De repente, estas piezas, que simplemente habían sido pensadas en su interior, ahora hacen que aparezca este horizonte. [Pasa por favor]

Y ésta es la que lo cuenta mejor. Es desde la última terraza, desde donde vas viendo esos cortes, que en esta fotografía casi vas viendo que entran en el interior del edificio.



Fijaos que cuando lo proyectabas estabas mucho más satisfecho de esta pared de las rampas, cuando podías controlarla esculturalmente, a través de los planos verticales y horizontales, las ventanas, etc. Era casi una grieta. Son esos espacios que, seguramente, controlas más, el pasar entre paredes, etc.

Pero en cambio, de repente, esta especie de cortes o flechas que se clavan dentro del edificio son los que te permiten estar en equilibrio sobre estos alrededores –que además, son tan dudosos en sí mismos… Ya ves que la ordenanza… Ya ves cómo todo funciona. Es como un horizonte privilegiado. [Pasa]

Aunque, seguramente, las fotos con las que estás más contento son éstas, que es precisamente donde te gustaría que se parara la obra. Normalmente, quedarse sin dinero tiene algunas ventajas.



Y estas pequeñas obras, además, como se hacen por fases y es de una complicación tremenda el trabajo con la administración, de repente, en este momento es cuando eres capaz de…
Se me ocurrió una idea que me parece que es bonita: los cimiento de un proyecto, son trabajar como un excavador, ¿no? Trabajar como un arqueólogo. Encontrarte aquellas trazas que había allá… Dirías, "¡mira que hicieron los fenicios! Qué bien, encima, yo puedo poner mis paredes". Porque fíjate, al menos eran tal como estaban pensadas… Y resulta que están muy al final de esta calle, están escondiendo todo este trozo; toda la forma de la sala, ya ves cuál va a ser…

Y piensas que con que se hiciera esto del edificio, este solar, ya es el proyecto que querías. El distinguir entre el juego dentro y el juego fuera. Bueno, aquí no lo veis, pero hay un salto de nivel importante, porque la foto está tomada así. Pero esto es un hueco y este hueco está definido por estos tres límites. [Pasa]



O cuando se están empezando a colocar las jácenas en este espacio y ya han levantado las paredes... Y cuando estás reflexionando sobre lo que puede llegar a ser una pequeña representación teatral aquí, piensas que, seguramente, nunca podrá ser tan interesante como ésta. Es decir, te están contando también las cualidad teatrales de este sitio. El poderse colgar, el venir desde estas jácenas, o bajar, o el gran espacio, no sé. Era el momento en que ese programa del teatro que pensabas que dentro del viejo edificio no podía funcionar, lo está contando aquí.

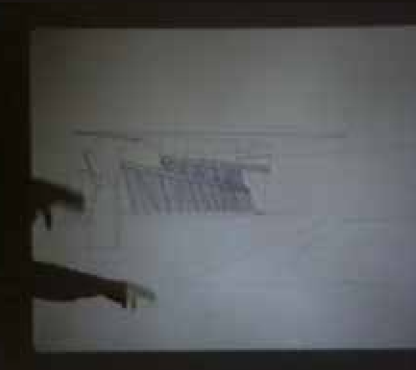
Pero, otra vez, yo creo que el proyecto también se podía haber detenido aquí, ¿no? Además como cada dos por tres nos quedamos sin dinero, ya me preparo mentalmente para eso [risas]. [Pasa]



Y resulta que ahora está más o menos así. O sea, que ya ves que son las fotos que, seguramente, te interesan menos. Porque ya harían falta más cosas: haría falta que el terreno llegara hasta donde tiene que llegar, que las persianas lo estuvieran escondiendo, que este muro continuara e hiciera todo este espacio interior, etc. Lo que pasa durante el proceso de construcción... [Pasa por favor]

...vuelven algunas de las ideas más elementales que habías ido pensando y que son fragmentos de un proyecto dentro del mismo proyecto. Es como si construir un proyecto fuera volver atrás, más que terminarlo. Por ejemplo, aquí me gusta cómo esta foto cuenta... [Pasa por favor]

Luego volvemos atrás. Cuenta exactamente lo que me parecía más intrigante de este proyecto y lo que os conté la otra vez que estuve: intentar este tipo de formas, que ellas mismas son quienes ejercen el movimiento. O sea, tú pasas de esta fotografía... [Pasa por favor]



...a la siguiente y estás en una simultaneidad de dos imágenes que son totalmente distintas, que están ofreciendo un edificio totalmente distinto. El anterior era, podríamos decir, una montaña. Y este es una puerta a través de la cual puedes bajar, acceder, subir. Y no sabes muy bien cuándo pasas de uno a otro. Si recordáis la foto de la construcción... [Retrocede dos fotografías, si no es muy complicado]



Si recordáis la foto de la construcción, ¡ahí! Lo que pasa es que esto ya sería para un observador muy atento. Pero se da este pequeño siempre imposible paralaje[5] de los tres planos, que casi llegan a serlo en el momento en que se cruzan los pilares sobre las jácenas, donde te están contando que es el propio edificio el que siempre está cambiando su punto de vista respecto a ti y no eres tú quien ha de moverse a su alrededor.

Durante el proceso de proyecto necesitas contar de esa manera tan obvia y automática como son esas dos perspectivas y de repente te lo encuentras en una sección de este tipo. Pero no le haces mucho caso. Yo creo que es más importante, por ejemplo, darse cuenta del papel de la ventana aquella que os decía, de que siempre el edificio será transparente a través de esa ventana. Volverá a ver la misma ciudad de donde proviene o aquel camino tan largo que os he señalado. [Pasa por favor]



Bueno, pasa, pasa... Y está esta cosa como... simultánea, casi de escultura clásica. Que está en uno de estos gestos, “contraposto”[6], que avanza pero mira hacia atrás. Bueno, este tipo de cosas que conocéis tan bien, ¿no? Que dan como media vuelta: todas las esculturas tienen esa especie de tentación de mirarse el trasero. Yo no entiendo nunca porque siempre están mirando a ver quién les viene por detrás. En cambio, el proyecto lo que sí que te ofrece cuando se está construyendo es este cambio total de intereses: el no preocuparte por ese objeto que ya has pensado, sino por empezar a ver cómo el edificio piensa, que es lo que iré contando al final. Cómo el edificio se dirige a tu pensamiento más que a tus sensaciones, por dar una explicación muy banal.

Por ejemplo, esta sería una foto en el interior de la sala de teatro cuando se estaba construyendo y se colocaba esta jácena. Imaginaos allí, al final, donde puedes encontrar la escena, donde pasa cualquier cosa (como una perspectiva de calle falsa o lo que queráis). Entonces, te das cuenta que mirar hacia delante...
[Pasa por favor]

...y girar la cabeza... [Pasa por favor]





...al comentar cualquier cosa con el que tienes a tu lado, es exactamente lo que harás cuando una representación tenga lugar, ¿no? Y así, van apareciendo con un significado totalmente distinto estas jácenas -o diles líneas o diles lo que quieras o presencia de elementos-, que están en ese espacio, no tanto para cubrirlo o construirlo, sino para guiar tus pensamientos. Eso es lo que al menos me gustaría desarrollar.

Esto es, en este proyecto, lo que ahora me interesa más, porque a lo mejor es lo más lejano a aquel momento en que lo pensaste. Yo creo que cuando lo estás pensando estás mucho más dedicado a estas relaciones abstractas de definir un lugar, definir unos límites, una sección... [Pasa]



Entonces en el... Vamos adelante. Esta es la foto...



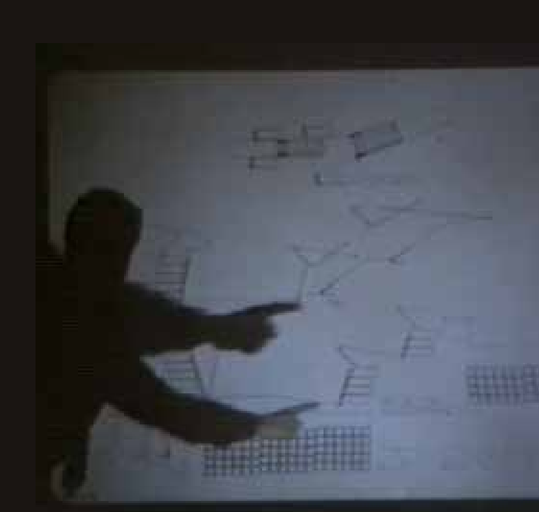
En el proyecto del Cementerio, yo diría que pasa algo igual. Lo que sucede es que Hostalets, que es el que os he contado ahora, te da esta herramienta más sutil. En el Cementerio, en el fondo... Ese proyecto que era, si recordáis, el corte en el terreno para colocar los enterramientos a lado y lado, buscando una geometría que permitiera la máxima ocupación con el mínimo trazado. O sea, ir hacia delante, ir hacia atrás y volver hacia delante, muy cerca de donde habríais ido si hubiera andado en línea recta. Así que fijaos que es hacer este recorrido del modo más largo posible, para permitir el máximo de ocupación con el corte mínimo.

De este modo, esta forma abstracta, que la podría contar en un sentido muy parecido al primer dibujito que os enseñado en el otro, en este proyecto era casi imposible escapar de ella. Fijaos que siempre la idea del corte del terreno era muy superior a este pequeño grafismo como un signo, como una marca. [Pasa]

Entonces se trataba de llevar adelante el proyecto a partir de hacer invisible esta traza tuya sobre el lugar. En el otro caso, el mismo programa ya se construye, ya crece, ya tiene datos parciales que hacen que cada una de esas paredes sea distinta, etc. En este caso, yo diría la intuición del proyecto, que es lo que no ha variado nunca, ese cortar y entrar en el terreno para desaparecer bajo los árboles –porque si recordáis, este corte primero estaba lleno de árboles… Ésta es la capilla en la entrada que ya la comentaré. O sea, nos gustaba que esta acción se hiciera a través del terreno que había allí. Que no fuera esa decisión tan marcada con un cordel. Me parecía que era más importante que los elementos abstractos fueran los recorridos particulares de cada persona y no el ámbito en el que esto se hacía… [Pasa]



Entonces, se dio este cambio, que también os conté. Es el transformar la sección en un espacio interior. O sea, es hacer un corte que cubre el techo. Es hacer un corte en el terreno, que es este, que, a través de unos prefabricados de hormigón, construye un propio techo. Si imagináis esto, además, con un árbol o dos árboles colocados en la zona central, estamos en el interior de un espacio, no estamos en el interior de una calle, ¿no?



No queríamos que el cementerio fuera una calle. Es que, además –ya os lo comenté-, los cementerios son un desastre porque todo es simbólico. Lo cual no puedes… Nos gusta terminar esos caminos que van a ninguna parte. Pero en un cementerio ya ves que cuando usas "camino a ninguna parte", es como un chiste de mal gusto. Todo lo que haces es simbólico y es un desastre, no hay manera.

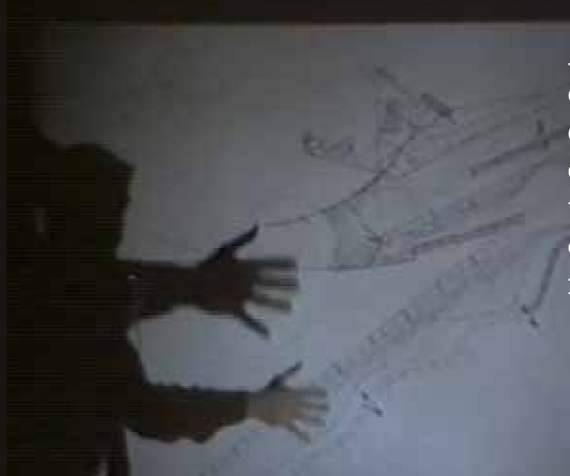
Por eso, al final lo que procuramos fue que al menos pudiéramos tomar esas decisiones reales desde nuestro punto de vista: que el camino sea un espacio interior, que la ceremonia se haga aquí como se haría en una capilla…
[Pasa por favor]

Y en este camino, que hace un esfuerzo muy grande por alejarse de esa traza abstracta del principio, sus dos lados se especializan, sin mucha razón de ser al principio. Pero el especializar los dos lados del camino lo que hace es que éste sea una grieta, el encuentro de dos cosas distintas, más que un corte hecho con una excavadora.

Era importante también recordar cosas muy elementales, como transformar estos signos en elementos manuales. Si tú haces así con el dedo sobre la arena, lo que hace la arena es salir hacia los bordes, ¿no? O sea, nunca desaparece. Nunca se la llevan en camiones a no sé dónde. Entonces, se trataba de que todo este suelo que existía aquí fuera levantándose encima de estos capiteles y construyendo la parte exterior de este movimiento de tierras. [Pasa]

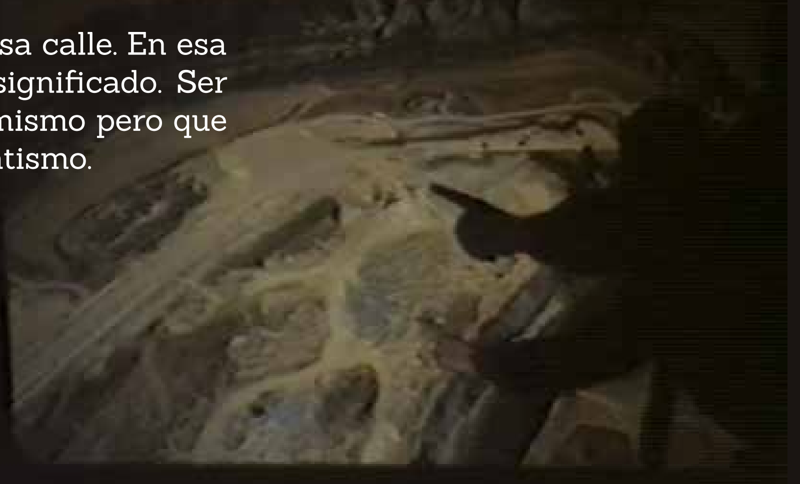


Lógicamente el constructor se ha llevado la tierra y la ha vendido, pero ya traerá más. ¡Estas cosas misteriosas que pasan! [Risas]



Apareció esta planta, que seguramente pierde mucho de ese carácter claro y nítido que era ese trazo primero que definía el programa. Pero, en ese sentido, yo diría que el trazo primero sirve para investigar, para preguntar, para saber exactamente con nitidez qué quieres hacer. Mientras que ahora, el proyecto lo que hace es ser mucho más real. O sea ... [Pasa por favor]

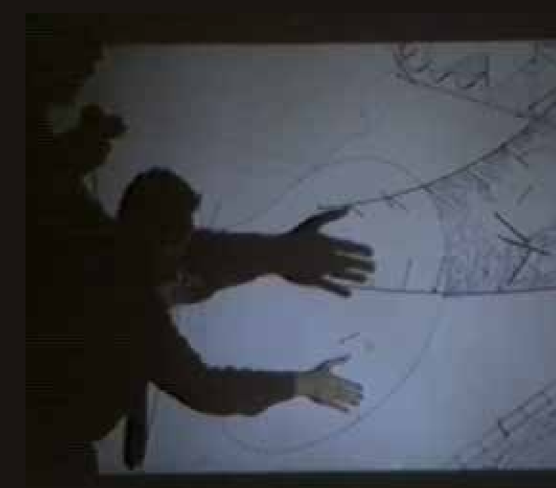
...creo que un plano de situación... Ah, bueno, estas fotos son de hace tiempo. Pero ya empieza a verse que realmente... Si os fijáis, ésta es una parte del corte y ésta es la parte de los servicios que se empieza a construir. Ya veis que estas formas están empezando a emerger de este sitio casi como un fantasma.



Seguramente, no hubiera aparecido en esa calle. En esa calle que tenía simplemente un único significado. Ser casi un corte, sin más. Dramático en sí mismo pero que a la vez, creo, hubiera agotado su dramatismo.

[Pasa por favor]

Y en cambio ahora, dentro de esta cosa, pueden ir apareciendo figuras, que no tenías en la cabeza jamás cuando estabas pensando simplemente en ese único signo.



Ésta es la zona de entrada donde los coches podrán aparcar, etc., pero sobre todo es como una gran mancha de aceite. Esto está al final de una zona industrial, por lo que aquí llegará algún camión despistado. Es decir, son esas incongruencias... ya que los cementerios están en los peores sitios y los más baratos.

Y por aquí, o puedes entrar hacia la ceremonia en la capilla o empezarías a bajar hacia lo que es el corte del terreno. [Pasa]

Esas tres cosas que había ahí…
Esta diapositiva está al revés, pero bueno. Ésta es la que hubiera querido que apareciera antes.

En este sitio que os decía, en este terreno, empieza a aparecer esta figura que tú ya no controlas. Que está por ahí. Y ella misma empieza a contar su historia. Incluso se pueden hacer bromas como "parece mi primo Óscar" [risas]. Y es que las formas humanas aparecen casi sin pensarlas. Esta especie de ángel o de… Que, seguramente, son limitaciones que tienes en tu imaginación al buscar qué figuras son. Lo que pasa es que ellas mismas van poniendo problemas, que luego veréis en otros proyectos.

O sea, lo que aquí está planteado de un modo muy claro, siempre a través del recorrido, del modo de pasar, la misma cualidad de laberinto que tienen, de empezar a establecer relaciones y al mismo tiempo negarlas… empiezan a aparecer nuevos problemas. Ya los veremos. [Pasa]

Este es el cierre de esa plaza que habéis visto antes. Son tres aspas que pueden estar abiertas o cerradas de este modo, de manera que cuando están las tres cerradas se entrecruzan y más o menos no se puede pasar, pero ya es suficiente.

[Pasa por favor]

Este sería el espacio, yo diría, más real, nuevo, en este proyecto, que es el de la pieza esta, en el giro, donde empieza este nuevo perfil, que lo que va haciendo son, en el interior del camino, pequeñas plazas. Así, cada ceremonia sucede en una plaza y no en una calle.

Entonces, en el fondo, el modelo según el que se va haciendo todo el cementerio es el de repetición de espacios muy parecidos a la capilla. O sea, espacios donde te puedes detener: aquí, te puedes detener aquí, allí. Ya lo veréis después. Son, como si dijésemos, movimientos interrumpidos. Jamás recorridos tipo "promenade", sin pensamiento: tienes necesidad de irte deteniendo. [Pasa]

Esta sección, al llegar a la punta… Bueno, ya os lo podéis imaginar: estas piezas se van moviendo alternativamente. Siempre sigues este perfil. Estos son los prefabricados de hormigón, esto está en voladizo. Aquí se coloca la tierra que sirve para contrapesar esto. [Pasa]

La única cosa que sucede es...

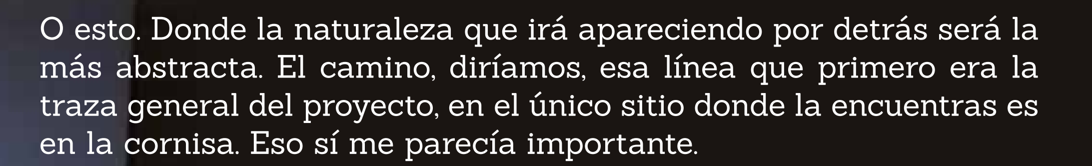


Ah, bueno, éstas son algunas fotos de la construcción. Ahora está más... Ya están todos los capiteles puestos. Hay cosas que han cambiado mucho durante el proceso. Por ejemplo, todo el diseño de todos estos cortes. Debido a la muy baja calidad con la que estamos diseñando esto, al final, para evitar cualquier problema de acabados lo que hemos hecho es cortar las piezas y que ninguna de ellas se toque donde... [Pasa por favor]

Yo creo que se verá con las sombras, que son las que van a ayudar muchísimo más. Y así, vas viendo realmente lo que es el proyecto.

Esto no está apuntalado así, lo has puesto por superstición sólo [risas]. Para que no se les caiga. Está cogido por detrás, ¿eh? Cada vez que lo veo... Es que no sé, ya se ve que esto... No sé porqué lo ponen. Pero mira. Es como una cosa supersticiosa, supongo, ¿no? Porque ya se ve que si eso cae, esto... [Risas]

Bueno, fijaos como... Yo diría que la única diferencia entre los dos proyectos sería el pasar de esa calle a ésta, cubierta, que hace que los nichos dejen de ser únicos y que forme ese camino un espacio interior. Me parece que aquí lo cuenta bien. [Pasa]



O esto. Donde la naturaleza que irá apareciendo por detrás será la más abstracta. El camino, diríamos, esa línea que primero era la traza general del proyecto, en el único sitio donde la encuentras es en la cornisa. Eso sí me parecía importante.

Entonces, vuelve a ser muy parecido a ese primer dibujito que haces cuando ya has descubierto qué vas a hacer, que es con el lápiz, con una sola línea y con mucho cuidado, para ir de principio a final. Yo creo que esto se recupera al final, en el corte del cielo, el corte de los árboles, este tipo de cosas. [Pasa]

Este azar que irá apareciendo por detrás del proyecto. Ésta es la parte que llega al final y os tendríais que imaginar esto continuando hasta el final. Las lápidas eran de fundición, con lo que hemos tenido mucha suerte, porque yo creo que será un material muy bueno. Que no es todo esto... Es más o menos estilo Bangladesh, la construcción de este cementerio [risas]. [Pasa]



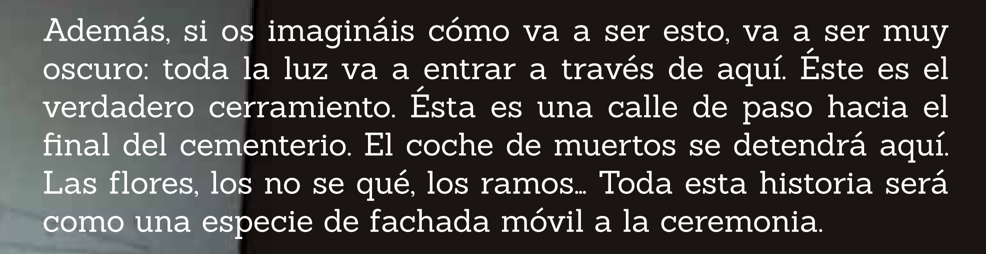
Y esto es lo que habías pensado, que ya veremos cómo terminará.

Si recordáis en el cruce, en la plaza, cuando las dos direcciones se encuentran, los nichos ya no son posibles y entonces, simplemente, estas paredes de hormigón presentan los mismos agujeros que el nicho y permiten que la luz pase por los agujeros.

Con lo cual, sin darte cuenta, te encuentras con estos recordatorios o cosas más generales, o tumbas no particulares. [Pasa por favor]

Esto lo encontraremos luego en otro proyecto. Este es el final del camino donde se dan los enterramientos y esta cabeza, que no estaba en el primer dibujo, es la que ha ido dando el modelo para hacer todo el camino. [Pasa]

Y sobre todo, también para volver a pensar lo que era la capilla. O sea, en la capilla sí que volvemos a algo más parecido a Hostalets. Estos... límites. Lo que pasa es que en este caso estamos bajo tierra. Pero bueno, bajo muy poca tierra. En el fondo, es simplemente una cubierta protegida con tierra, más que estar enterrados, donde estas piezas se van abriendo para permitir que una pequeña ceremonia se haga aquí. Pero simplemente es esto. Es decir, son más bien límites que tienes a tus espaldas, no es exactamente la construcción de este espacio.

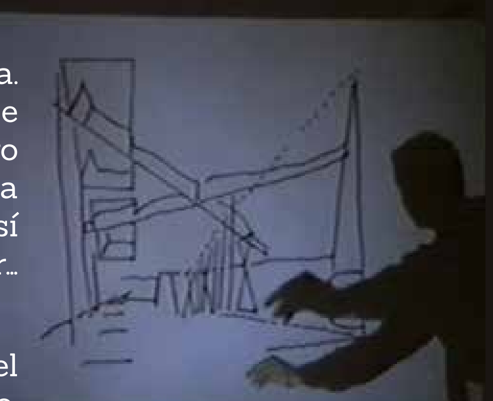


Además, si os imagináis cómo va a ser esto, va a ser muy oscuro: toda la luz va a entrar a través de aquí. Éste es el verdadero cerramiento. Ésta es una calle de paso hacia el final del cementerio. El coche de muertos se detendrá aquí. Las flores, los no se qué, los ramos... Toda esta historia será como una especie de fachada móvil a la ceremonia.

Ésta es una pared de cristal. Esta pared se abre hacia fuera. El muerto entra por aquí... [Risas] Ya me he acostumbrado. Sí, de las primeras reuniones, cuando te presentaban a todo este mundo, era realmente... [Risas] Pero bueno.

Entonces, la ceremonia se producirá aquí y siempre tendrás como... Es un ámbito que lo único que hace es coleccionar todas las cosas que pasan. Es decir, en esta pared hay una especie de altar. Por aquí aparece el cura a través de una puerta giratoria. Aquí vive el cura. Aquí... Es un interior que vuelve a ser un escenario un poco teatral, ¿no? Donde estas paredes de hormigón son paredes para que puedan pasar distintos fantasmas. Es decir, lo que pasa es que son cosas que no se pueden contar así. Fijaos que por aquí entran el recuerdo, por aquí... etc. Bueno, no lo cuento. [Pasa]

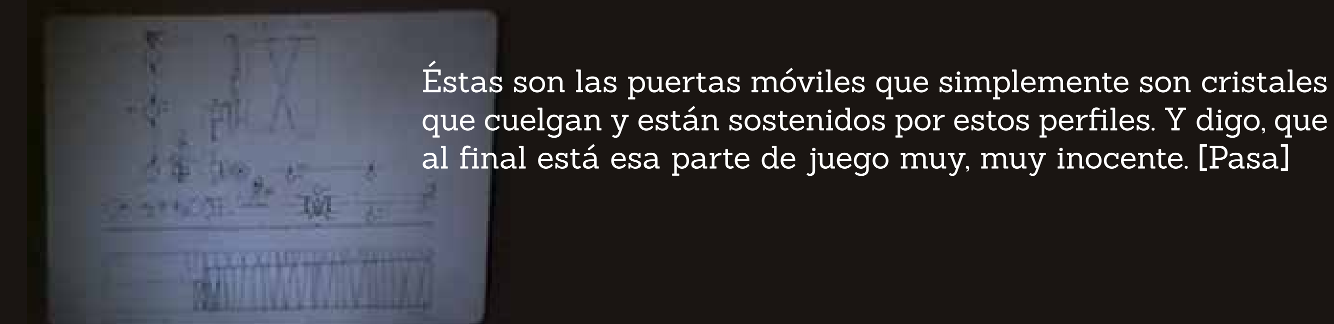
Éste sería el dibujito de la capilla. Yo creo que nos gustaría que fuera bastante así: simplemente la jácena en el techo y la losa de hormigón, que expresa que este espacio es algo importante. En este sentido, esta cruz la vas aceptando como cruz, pero volvería a ser una de aquellas marcas que dice… Al final, no tendré más remedio que hablar de cruces, ¡lo siento! Pero es una de esas pequeñas marcas que te dice que este sitio es importante. Más que construirlo con ningún… con un recuerdo muy especial a esta simbología. En este caso, con estos elementos del programa más figurativamente religiosos… En este caso, ha sido un juego o la única posibilidad que hemos pensado es la del juego.



Ésta es la puerta giratoria por la que aparece el pobre cura. Por allí hay unos pequeños agujeros, etc. Estas puertas se mueven, cuando se mueven te das cuenta de que son número que podrían recordarte… Cualquier cosa que suena de uno a doce, siempre tiene algo de religioso. Y son cosas en las que sí insistimos bastante y ya veremos si funciona. Es casi ofrecer… momentos de distracción.

Estas ceremonias siempre funcionan igual. O sea, la mitad del tiempo tienes la mirada en el suelo y la otra mitad del tiempo, cuando tienes un recuerdo, un pensamiento, etc., lo que haces es que desaparezca instantáneamente. Por tanto, buscas cualquier cosa: buscas una bombilla, buscas… Bueno, son sensaciones, pensamientos, que todos conocéis, ¿no?

Se trataba un poco de hacer esa especie de cosas para el mal de ojo, donde se distraían las brujas. [Pasa]



Éstas son las puertas móviles que simplemente son cristales que cuelgan y están sostenidos por estos perfiles. Y digo, que al final está esa parte de juego muy, muy inocente. [Pasa]

Y éste es el edificio que ahora tenemos construido, que es la pequeña zona de servicios. Sólo me interesaba contároslo hoy por estos cambios de escala, que es lo que ha dado el modelo a todo lo que ha sido cementerio. O sea, algo tan particular como es moverte…

Esto no son ventanas, simplemente son huecos que dan sombra a una pared y es ciega. Es decir, no son ventanas. Entonces, toda la luz de este edificio es cenital.

Allí estaría la salida del cura hacia la capilla.

Y entonces, este recorrido en el interior del edificio es exactamente el que… Y son cosas que las cuentas después. O sea, cuando estás trabajando con el camino de verdad, ni mucho menos tienes en cuenta esto. Lo único que pasa es que al final te das cuenta de que has optado exactamente por la misma solución en uno o en otro, en una cosa que es un espacio interior o en otra cosa que es una calle. [Pasa]



Pero seguramente lo que más... Esto son fotos de hace tiempo. Lo que más te interesaba era que no fuera un error esta decisión. Y me parece que la fotografía, al menos cuenta lo que queríamos: que es un sitio muy especial dentro de un circo de montañas. Aquí no es como en Hostalets, donde yo creo que el levantarte no estaba previsto. Aquí, este hecho de ir bajo tierra o bajar de repente, que hace que el suelo sea una cornisa. Por eso me interesa esa cornisa de hormigón muy clara. Y que esa cornisa encuentre su eco en el circo de montañas era la decisión más importante.

Y si realmente, al cabo del tiempo, el cementerio vuelve a transformarse en esto, o sea, en una textura muy parecida y casi se olvida y pasa a ser un corte olvidado del terreno, es seguramente lo que más te interesa. Esta textura de la tierra y este corte es lo que creo que la nueva sección más construida ha ofrecido, ¿no? [Pasa]

Y de eso pasó a este pequeño proyecto que es una... El usar esa misma sección del cementerio para proteger trozos de naturaleza. Éste es un proyecto en las ramblas de Reus, donde han quedado algunas fincas, antiguas fincas que ahora están destrozadas y sólo quedan aquellos famosos árboles que hay en la entrada y una pequeña puerta rodeada de edificaciones de éstas de baja densidad que hacen. Veías que podías intentar formar uno de estos espacios naturales. Imaginaos: éstas serían las puertas que quedan.



Esto no es tanto una maqueta, sino que es un prototipo, porque podíamos dibujar poco.

Esa misma sección del cementerio, pero usando el mallazo de la construcción del hormigón: el mismo mallazo lo doblas, forma el pilar y a la vez lo dejas caer y forma el capitel. Las formas irían apareciendo y lo que hace esto es ir protegiendo estos trozos de tierra donde todavía hay árboles a la entrada de las fincas. Como pequeñísimos jardines no vallados, porque se puede pasar a través, pero al menos protegidos. [Pasa por favor]



Sería esto. Esto era la entrada a una finca y sólo quedaban seis, siete, ocho árboles. Entonces, lo que hacemos es proteger estas piezas otra vez y usar ese tipo de construcción, que consistiría en doblar el mallazo y usar la lámina de mallazo, en el fondo, como te hubiera gustado que fuera el cementerio. Que esa pared sería una pared llena de sombras. Casi transparente. [Pasa]

Ah, bueno, éste es el mismo dibujo. [Pasa]

Y esto es como lo verías de un modo más macizo. Y está hecho así simplemente para que se entienda. Hice la foto tan sólo para contároslo, porque en las fotos reales que hemos hecho otras veces, esto no se ve [risas]. [Pasa]

Sólo se ven en las sombras, que es cuando realmente te interesa y es más bonito el proyecto. Lo que pasa es que para que se viera un poco qué son estas cornisas, me interesaban estas fotos casi sin luz, sin sol, sin sombras. [Pasa]

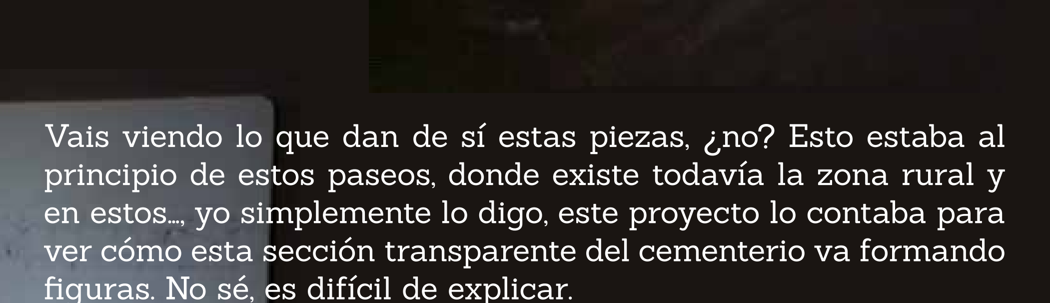
Las diapositivas que tenía antes eran éstas, que a mí me interesan mucho más, porque son lo que va a suceder realmente. Que estas piezas que tú estás colocando sólo las encontrarás dibujadas por la luz en el suelo. O si vas muy despistado, contra ellas, ¿no? [Risas] O las puede encontrar un pájaro pasando. Pero si no, las encontrarás de esta manera. Idénticas a lo que es un árbol, dando sombra con las hojas, etc. Además, supongo que a través de esto crecerán las enredaderas y podrá ser como un pequeño fantasma que aparece. [Pasa]

Aquí, además, yo creo que incluso sólo en las sombras se entiende la estructura. Fijaos que el mismo mallazo se dobla, formas un pilar y se va apresillando a las láminas. Y las mismas láminas caen y van formando estos capiteles. Pero bueno, como estas "diapos" eran casi incomprensibles, pensaba que con las otras entenderíais al menos ese espacio interior que se crea.

Fijaos que hasta ahora voy contando siempre lo mismo: hacer un corte en el terreno y desplazarlo, dando calidad a este límites que vas desplazando. No ha aparecido todavía ningún techo. Porque yo diría que en Hostalets, por ejemplo, esos techos son siempre suelos, son "pisables". Si tengo una reunión abajo, yo siempre estoy pisando arriba. Es decir, no hay ningún sitio de momento que sea privilegiado como para estar cubierto en sí mismo. [Pasa. Bueno... pasa]

Y éstas serían las otras variantes, que lo que hacen es de límites, donde es la misma sección que se cierra sobre sí misma y puede hacer paseos. [Pasa por favor]

Y ésta está para que se entienda un poco más. [Pasa]



Vais viendo lo que dan de sí estas piezas, ¿no? Esto estaba al principio de estos paseos, donde existe todavía la zona rural y en estos..., yo simplemente lo digo, este proyecto lo contaba para ver cómo esta sección transparente del cementerio va formando figuras. No sé, es difícil de explicar.

Y entonces, en el siguiente tramo del paseo -es la misma historia de Reus-, lo que hemos hecho ha sido ocupar la totalidad del paseo. Esto es una rambla, diríamos.

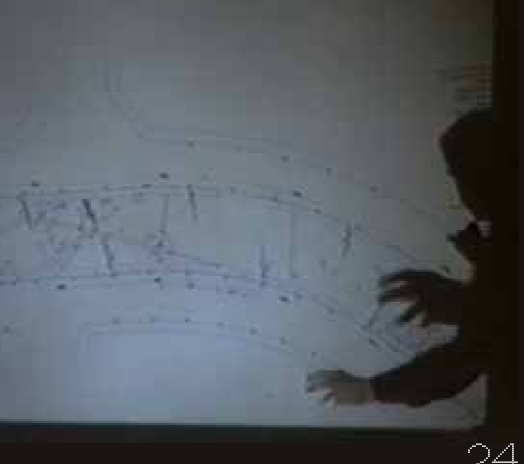
La dimensión de esto –si ésta es la dimensión de un árbol y esto es una calle- ya veis, se trata realmente de un paseo muy pequeño que se ha construido con edificaciones de gran altura a ambos lados. Aquí ya no existe ninguna traza de esta parte más rural.

Entonces, lo que hemos hecho es buscar un pavimento natural, de hormigón lavado al ácido y madera. Este tipo de cosas. Y plantar árboles en el interior del paseo (pero no continuamente, sino a través, agrupándolos). O sea, una masa de árboles aquí, otra aquí, otra allá, formando ese elemento que aquí es imposible, que es un claro en el bosque.

Y las luces, todo, se va plegando alrededor de los árboles para ir apareciendo siempre en estos lugares. Además hay unas pequeñas piezas para chiringuito, diríamos, para tomar café, etc., donde usamos siempre el mismo material, que es ese mallazo corrugado y que además, ya lo veréis, tiene un origen rural clarísimo, ¿no? [Pasa]

Ésta sería una intersección clara. En la que el pasar por el interior de esta pieza... Vuelvo otra vez a la misma historia de antes.

En un paseo tienes ese moverte continuamente sin ningún... No puedes apenas matizarlo. El paseo inconsciente hasta el final de unas ramblas y volver, es algo que todos conocemos, ¿no?. Pero interesaba mucho cómo volver otra vez a detener ese movimiento. A detenerlo en los sitios más claves, como son el cruce de calles. O sea, casi como si esa calle continua no existiese. Moverte como en las jugadas de billar. [Pasa]



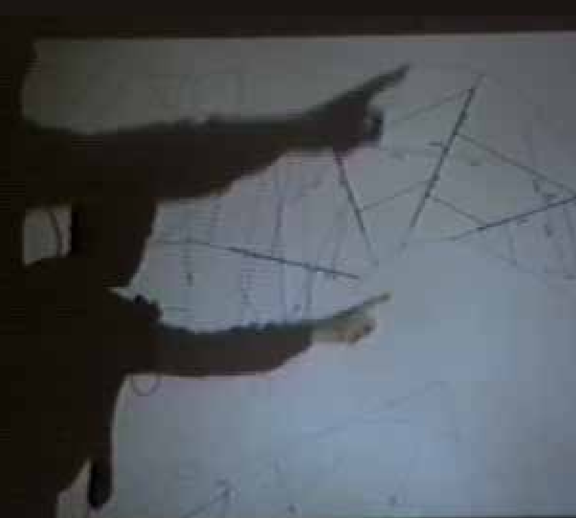
Estas son las lámparas, que son tres báculos que se cruzan. Un báculo ilumina el centro de la calzada, saliendo del interior de los árboles. El otro báculo ilumina la calle de paso Y el tercer báculo da la luz general. Son tres báculos de galvanizado, de estos que hay normalmente en los sitios. Lo único que pasa es que se colocan en el interior de los árboles y se entremezclan con ellos. [Pasa]



Esta sería la planta. [Pasa]

Y este sería el pequeño chiringuito, que en sí mismo es muy, muy, muy pequeño. Es una pequeñísima caja de chapa y de cristal, donde una serie de pilares autónomos respecto a lo que es toda esta cubierta sostienen uno de estos techos de malla corrugada otra vez, que sería éste.

Y la geometría nace, diría, de una de estas apariciones otra vez. Se puede contar respecto a lo que sucede en el sitio, pero aquí me sería mucho más difícil. Hay algo aquí de recoger, más o menos, una calle que viene por aquí, de colocarse en el centro de este espacio y luego cerrarse sobre sí mismo. Pero ya no podría explicarlo con la misma claridad que es Hostalets. O sea, ya tienes que encogerte más de hombros, hablar más de suposiciones, el modo en que te interesa que aparezca. Pero ya no son definiciones como las que os he podido contar en la capilla del cementerio o en estas cosas... [Pasa]

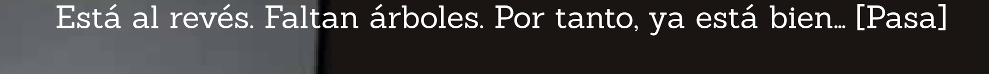


La estructura yo creo que es lo que empieza a ser más interesante, porque se basa en colocar pilares sobre los cuales colocar un nervio que se cruza con ellos, que el voladizo esté compensado y que, más o menos, el otro nervio que arriostra esto sea el mismo plegado de malla de metal. Y que además esta cosa vaya creando superficies más o menos equivalentes.

Entonces, esas cosas que responden a la intuición de que unos pilares no deben seguir un orden, van apareciendo simplemente a través de un orden más complejo de superficies parecidas y de nunca tener voladizos excesivos, etc. [Pasa]

Y así, va guiando casi el dibujo. Éste sería alguno de los dibujos de presentación.

Los árboles son plátanos muy grandes que ahora existen. Entonces, simplemente sería cambiar esta cualidad y hacer que estas piezas funcionen como una puerta para pasar al momento siguiente. Siempre con este ritmo de detenerte y pasar. [Pasa]



Está al revés. Faltan árboles. Por tanto, ya está bien... [Pasa]

Ésta sería algo más de cerca. Estas pequeñas piezas... [Pasa]



Y estos son los proyectos que se deducen de todo esto. Éste es el Palacio de Deportes de Huesca, que puede contarse partiendo del cementerio. Es un planteamiento muy elemental, donde lo que hemos hecho es, frente a la necesidad de introducir un techo, dejar ésta totalmente para el final del proyecto. Aunque yo diría, ¡está la intuición!

Esto es la periferia de Huesca.

El proyecto luego lo veréis en unas maquetas de manera muy elemental. Son los planos del anteproyecto.

Se trata de hundir la mayor parte de las gradas, formando un anfiteatro natural. Empezar a mover el suelo desde la calle hacia el edificio, formando un paseo de acceso, a la vez que vas formando una zona mucho más baja, que sería una zona de juego exterior, equivalente al interior.

Y entonces, el único edificio que existe realmente es la tribuna, que pensado de manera elemental, sería una plano abstracto que separa las dos zonas de juego: la zona de juego interior y la zona de juego exterior, y a la vez hacer el edificio de servicios posibilita ambos juegos.

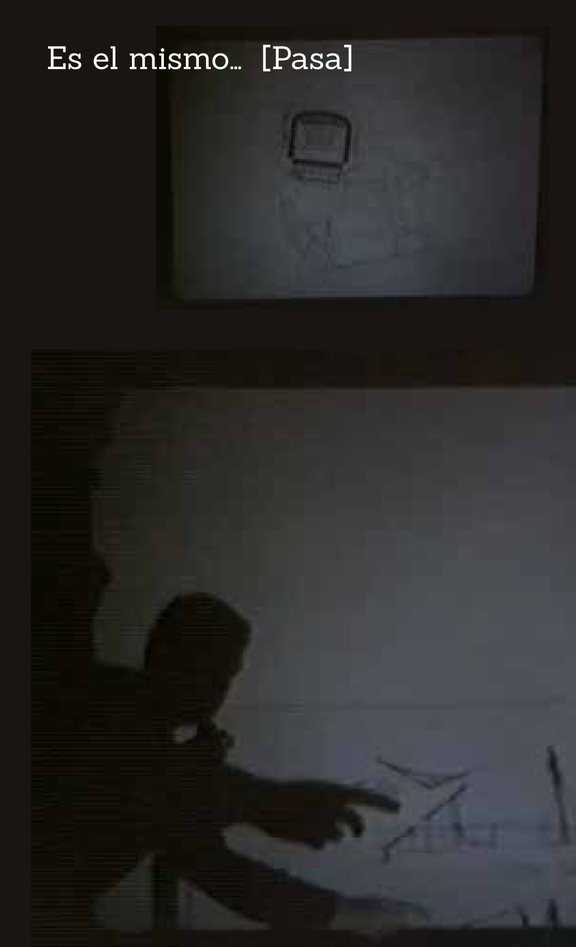
Éste sería el planteamiento del proyecto: preparar el suelo para que el juego pueda funcionar. Un juego además muy preciso como es el de la competición, ¿no?

Entonces, sin ninguna intuición... Bueno, sí, lógicamente aquí hay muchas intuiciones. Pero en este sentido de hacer desaparecer cualquier recuerdo tipológico de lo que ha de ser una pieza de éstas o de requerimientos muy especiales. Simplemente, tal como preparas un suelo para enterrar, puedes preparar un suelo para jugar.

Así, yo creo que la parte del proyecto en la que al final tienes más libertad y las mayores dudas, es toda esta de aquí. Toda la parte exterior hace posible que este edificio sea lo que soporte el juego, que no sea simplemente un contenedor. La cubierta simplemente son unos cables que se dejan caer desde los postes de iluminación del espacio exterior y que desde muy lejos caen hacia allá y sobre estos cables tienes luces bastante pequeñas -las mayores luces son de 14 metros, 12 metros-, a través de las cuales puedes ir pasando, transformando la cubierta a una cota muy baja respecto del suelo en unos porches de entrada.

Luego lo veréis, pero la idea es ésta. Si estás arando el suelo, también arar el techo en otra dirección. Y el cruce de estas dos cotas o niveles de estas apariciones que os decía, es donde se produce la competición. [Pasa]

Es el mismo... [Pasa]



Éste sería el proyecto... Me sabe mal enseñároslo así. Porque ahora, cuando ya has mejorado un poco los dibujos, estos te fastidian mucho. Pero bueno.

Ésta sería la cota que está por debajo del nivel. Éste sería el movimiento de tierras. Ésta es la zona de juegos exterior. La parte anterior de la tribuna se transforma en una posibilidad de espectáculo de actuaciones de cantantes y ese tipo de cosas, que no pasan dentro del edificio.

Así, esta tribuna en el aire es el único edificio real, porque estos son los vestuarios, están medio escondidos. Y desde aquí, cómo cae esta cubierta que no sigue las leyes de las catenarias de los cables, porque lo que hacemos es que estos nervios en sus límites laterales lo que logran es atirantarlos, de manera que puedes modificar el estado de cargas, ¿no? Con lo cual, no tienes ya esa especia de manto que te fuerza siempre a la catenaria. [Pasa por favor]

Ésta sería una de las maquetas que hemos empezado a hacer y cuenta un poco la idea del proyecto sin el techo definitivo, sólo para ver lo que es este agujero y lo que te interesa más (que no sabes muy bien porqué lo estas probando). Yo digo que, seguramente, está esa historia del cementerio, que es estar trabajando también en las cosas que a ti te interesan además del edificio. O las cosas que, en este caso, este programa de un modo muy particular apenas te permitía desarrollar. El suelo hace todo aquello que a ti te interesa, que puede hacer este edificio y no lo hace por razones de economía.

Este edificio no tiene vestíbulo -el vestíbulo es mínimo: cuatro metros cuadrados. El vestíbulo es un porche exterior y a ese porche exterior se llega a través de esta grieta.

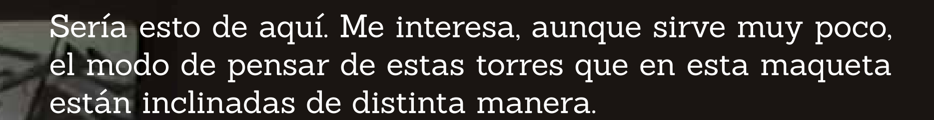
Fijaos que hay un cambio importante en el dibujo que habéis visto. Esto más o menos seguía el perfil y era importante casi pasar mirando hacia abajo. Y ahora nos ha parecido mucho mejor dar un cambio radical: construir el paisaje con la dirección del paisaje agrícola cayendo hacia aquí, de manera que el paisaje exterior y las cubiertas tengan la misma dirección. Con lo cual, en estos puntos de acá donde apenas hay dos metros cincuenta, el suelo y el techo pueden ser pensados de la misma manera, ¿no? Todavía es un trabajo que no está proyectado, pero vamos a intentar que se consiga. Es decir, que puedas contar que el auditorio -contándolo en un dibujo de estos, casi imposibles-, está debajo de un suelo que llega a convertirse en un techo. Pero nunca construido de un modo mimético. Cada uno con sus propias reglas, lo más elementales posible. [Pasa]



Ésta es la foto del agujero y el agujero tiene su equivalente en ese espacio interior que está cerrado pero que importa mucho saberlo desde fuera.

[Pasa por favor]

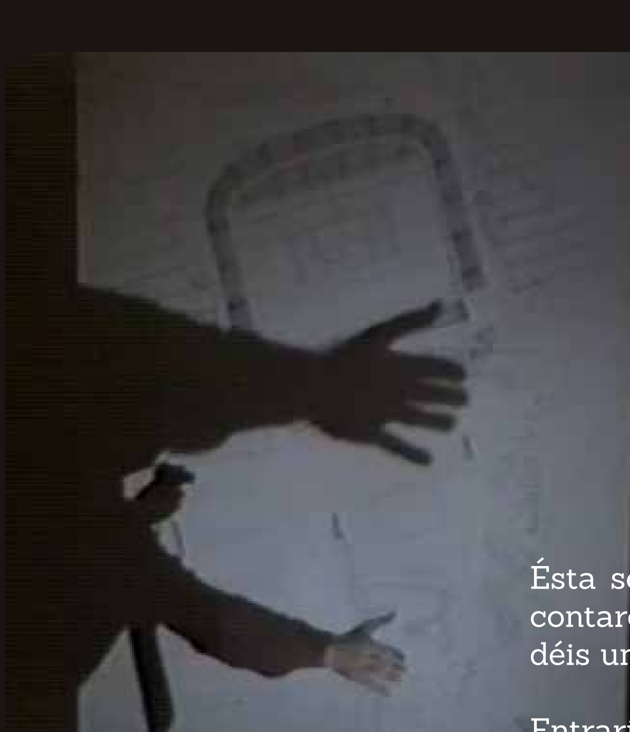
Esta sería la sección por la entrada donde –luego veréis la cubierta- la cubierta salta, el porche se hace todavía más bajo. Esta cubierta también baja muchísimo y la entrada se hace por acá. [Pasa]



Sería esto de aquí. Me interesa, aunque sirve muy poco, el modo de pensar de estas torres que en esta maqueta están inclinadas de distinta manera.

Probar, recordar esas figuras clásicas de un Atlante[7] cuando está tirando de las cosas. Que nunca mira dónde está ejerciendo el esfuerzo, sino que siempre está llevando hacia otra parte, que es lo que nos interesaba. Queríamos que la presencia de la estructura como canto, como esfuerzo, como este tipo de cosas, jamás perteneciera al interior del proyecto. [Pasa. Pasa, pasa]

[Miralles sustituye el segundo carro de diapositivas]



Ésta serían los dibujos que tampoco me... Me gusta más contaros estas otras cosas. Está al revés, pero ya lo entendéis un poco.

Entraríamos por aquí, llegaríamos hasta acá. Todo esto estaría a un nivel mucho más bajo. [Pasa por favor]

Y lo que aparece es esta cubierta.

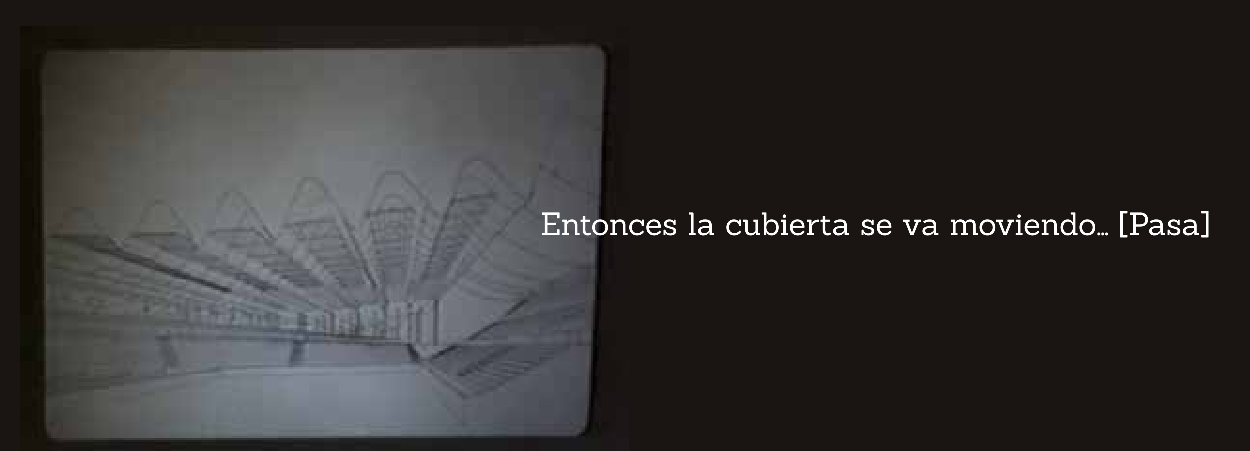
Éste es el dibujo de este concurso, donde las gradas son distintas. Ahora las veréis. Pero lo que sí que interesa es este techo casi uniforme donde incluso estas piezas recibirán luz natural...

Hay una cosa que hemos conseguido, que me parece importante: el aire acondicionado irá por el suelo, no se expulsará aire desde las cubiertas y en las cubiertas sólo habrá extracción de aire (directamente fuera, en gran parte).

Con lo cual, tienes que el techo, realmente, no está siendo sometido a nada, simplemente está colocándose del modo más delicado posible sobre este espacio.

Nos parecía importante todo este entorno, que será cortado de esta manera. Casi como si a una persona la cortas por el abdomen, ¿no? De repente tienes una imagen totalmente distinta de lo que es, pero a la vez la tienes completa.

Y estos tirantes, que es lo que os decía, son los primeros que atirantan las cubiertas para modificar la catenaria. El resto son los pequeños pilares del porche donde, ahí sí, importa que hayan muchos. Porque casi identificas el número de pilares con el número de gente entrando. [Pasa]



Entonces la cubierta se va moviendo... [Pasa]

...y debido a la catenaria consigues modificar ligeramente las formas. Lo que nos interesaba es esta forma como de ala de avión, más ligada, no al hecho de suspenderse, sino a la posibilidad de que el aire casi pueda moverse por ella.

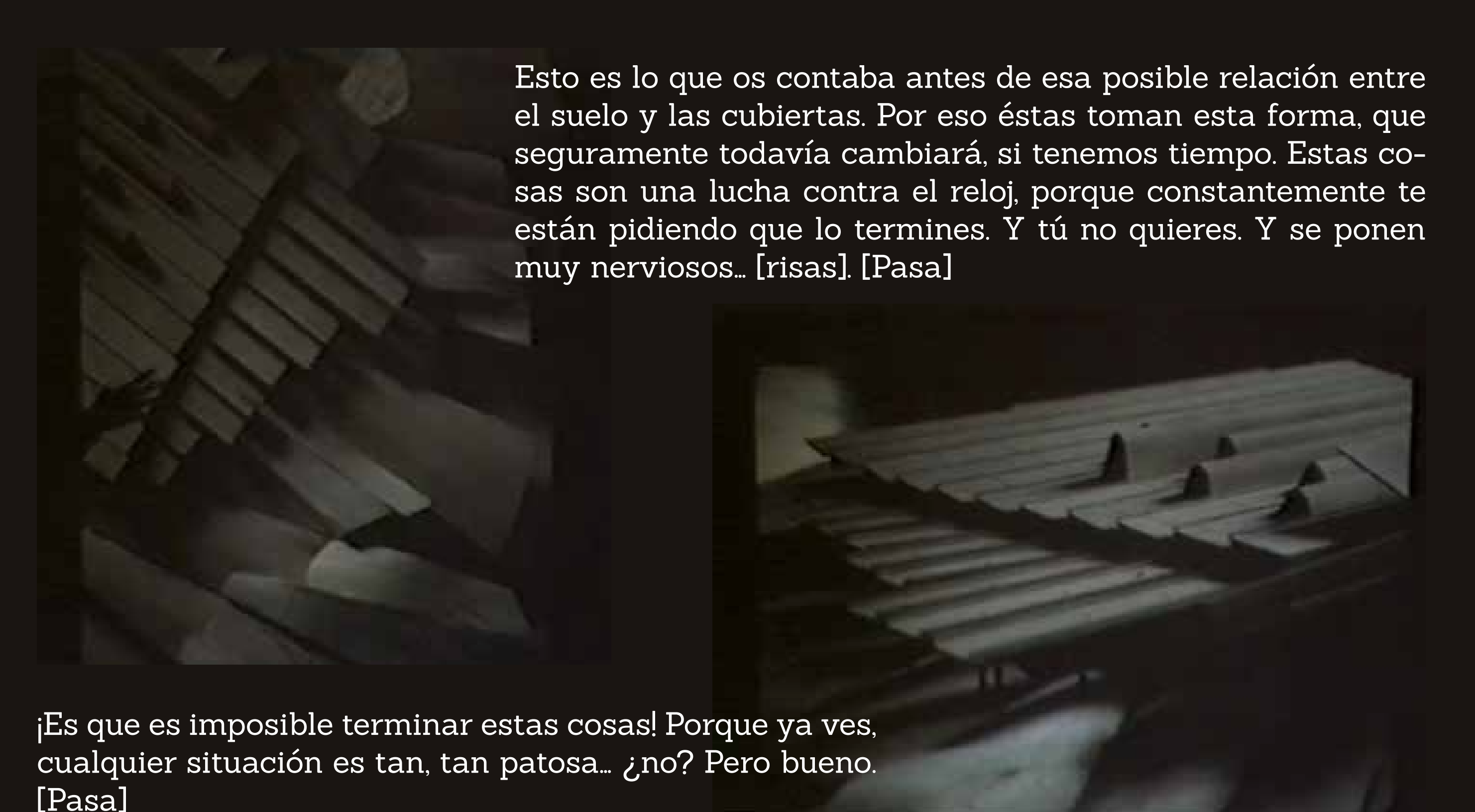
Fijaos como no son formas dejadas caer, sino que un cierto estado de tensión propio en estos cables, más allá de la gravedad, hará ver que esa cubierta no está pasivamente cubriendo eso, que es de las cosas que más me molestan de la estructura de cables: esta pasividad que tienen de solucionarlo todo, ¿no? ¡Venga! [Pasa]

Bueno, éstas son las secciones, que son muy malas [risas]. Yo creo que os cuentan un poco lo que es, ¿no? Este edificio que está abajo y este edificio que está arriba. [Pasa]

Y ésta seguramente es la única cosa interesante en la sección en estos planos: si estamos construyendo sobre el talud, sería esta parte de acá. Lo que hacemos es simplemente construir un cabezal de hormigón que es distinto es cada uno de los lados, pero tampoco tiene muchas variantes; colocar el talud natural; colocar sobre él tierra -piezas de macadán o algún tipo de tierra armada-, de manera que tengas un tratamiento en el suelo del interior del edificio muy parecido al que va a aparecer en alguna de las partes de ese movimiento de tierras exterior.

Aquí se apoya en unas riostras, sobre estas riostras se coloca una pieza de hormigón de paso y aquí te sientas. Con lo cual, una persona sentada aquí estaría suspendida sobre el suelo. O sea, no sería un entarimado donde colocar el suelo sobre la estructura. Fijaos que esta cosa así sería la persona sentada. Y esa luz que entra por arriba tendrá un lugar donde proyectar sombras. Es decir, estará en una situación de equilibrio en el interior de ese espacio. No tendrás tus pies sobre el suelo. [Pasa]

Esto es lo que os contaba antes de esa posible relación entre el suelo y las cubiertas. Por eso éstas toman esta forma, que seguramente todavía cambiará, si tenemos tiempo. Estas cosas son una lucha contra el reloj, porque constantemente te están pidiendo que lo termines. Y tú no quieres. Y se ponen muy nerviosos… [risas]. [Pasa]

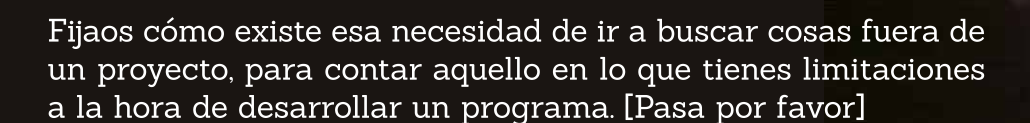


¡Es que es imposible terminar estas cosas! Porque ya ves, cualquier situación es tan, tan patosa… ¿no? Pero bueno. [Pasa]

Y éste es el plano de anteproyecto, momento en que tienes más ilusión, ¿no?

Es decir, este edificio exterior que no tiene techo. Éste es el “edificio sin techo”, diríamos. El que da el paseo de entrada. Ésta zona, estos “atlantes”, aquí. La luz en esta zona y la zona de servicios.

Este es el “edificio sin techo”, que seguramente es aquel en el cual tienes más confianza para contar lo que el otro no puede ser. [Pasa]



Fijaos cómo existe esa necesidad de ir a buscar cosas fuera de un proyecto, para contar aquello en lo que tienes limitaciones a la hora de desarrollar un programa. [Pasa por favor]

Esta sería la sección de la tribuna, no tiene más historia. Lo único que sí que era importante es que jamás un pilar fuera hacia acá, sino que esto simplemente se sostiene a sí mismo y esto se sostiene con una jácena que vuela en ambos sentidos y que se soporta en la máxima dimensión. [Pasa]



Siempre hay una especie de pensamiento ilógico, que es ir a buscar el esfuerzo en la máxima dimensión de los espacios y no en la mínima. Pero tampoco es un gasto importante, sino que es plantear la solución estructural de otro modo, ¿no? Se trataría de cubrir un espacio de 15x8 en la dirección de 15 [risas].

Estás modificando de entrada el sentido de la percepción de ese espacio. Porque el esfuerzo al que está sometido es totalmente distinto. [Pasa. Bueno, pasa]



Este espacio de aquí de la maqueta ahora ya es totalmente distinto. Y la maqueta es muy elemental. Ahora… Bueno, la idea sería la misma. [Pasa]

Si os cuento anteproyectos así me tendréis que invitar otra vez [risas] [Pasa]



Y éste en uno de los dibujos de cómo va a ser este suelo ahora. Yo encuentro que ahora por lo menos sí que hemos encontrado las direcciones. Fijaos que no son las direcciones del movimiento. Parece que haga una cosa antifranquista: "no son las direcciones del Movimiento". Es el oponerte a que alguien pueda entrar por acá. O sea, realmente el suelo del terreno agrícola es el que llega a las pistas de juego y a través de ese encontrarse estas cosas es cómo tú tienes que encontrar un camino. Y así, ese camino se transforma en esa línea más abstracta, en ese ir juntando puntos del mínimo recorrido. Por tanto, esto permite ofrecer este movimiento fracturado para llegar acá… Entonces, cuando llegas acá te detienes, porque estás bajo esta cubierta y ya no importa. Moverse por dentro de este espacio yo creo que no tendrá más importancia. Simplemente será casi como una alfombra móvil. [Pasa]

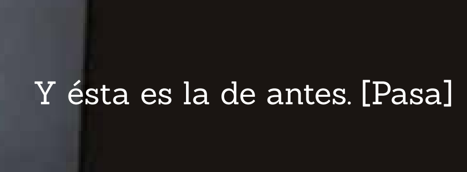
Éste es el plano de cubiertas. Fijaos en el dibujo que os he enseñado antes y en este. Éste ha sido pensado desde el modo de andar y vas encontrando tantas limitaciones en esto… [Pasa]



Interesa mucho más simplemente esto, ¿no? Que las leyes propias del edificio sean las que se crucen, las que definen por dónde puedes pasar, que es muy distinto. O sea, pasas por donde puedes [risas] [Pasa]



Pasa, ya hemos visto bastantes. A ver si se acaban. [Pasa. Pasa]



Y ésta es la de antes. [Pasa]

Y ésta es la pequeña cosa para Tiro con Arco.

Además, te vas encontrando con estas cosas en las manos y van… Por eso os decía, que ya veréis que el último proyecto es casi intentar escapar de esto. De esta facilidad que te da el movimiento de tierra para contar lo que no puede hacer el proyecto.

Éstas son las instalaciones permanentes del tiro con arco. Las temporales hay que hacerlas todavía. Ésta es la pista de entrenamiento. Ésta en la pista de competición. Esto son una serie de terrazas que van bajando y la edificación se tenía que colocar en el salto de ambas terrazas. Éste es un edificio que luego será para un club de rugby y éste para un club de fútbol. Con dos programas idénticos, excepto pequeñísimas variantes.

Entonces, nuestra propuesta fue… [Pasa por favor]



...simplemente, desarrollar este límite, que es lo que nos encargaba, casi, esta primera parte del proyecto. Partiendo, no tanto del uso del proyecto, sino de los espectadores.

Entonces, fijaos que empieza a diferenciarse –que seguramente diferenciar las cosas es lo que te permite empezar a encontrar una lógica más concreta- esto, que ha de ser el vestíbulo para que la gente entre por acá hacia la zona de espectadores para el problema de la competición, mientras que esto, si algo ha de ser, ha de ser un porche para sentarse.

Esa... grieta del terreno, que en la sombra además se ve muy bien. Esa especie de grieta donde te metes dentro mientras estás esperando para jugar o estás esperando para entrenar. Los espectadores no importan: es un edificio silencioso, vacío, etc. Por lo tanto, lo que hemos hecho aquí es desarrollar la idea del porche y aquí ir transformando un porche en algo que pueda ser un vestíbulo abierto, casi como unas escaleras delante de un palacio. Es decir, del espacio más secreto y más parecido a una cueva, se pasa a un espacio totalmente público. Lo que sucede es que aquí teníamos la suerte de tener una directriz larguísima, que te permite ir contando esta historia. [Pasa]

Así, la historia que se cuenta empieza aquí, donde la sección del porche es la continuación del terreno como voladizo. Y lo que hace es, ya os podéis imaginar, la planta de este edificio: el muro de contención va girando hacia el interior y tal como gire el muro de contención, gira el porche. Por tanto, lo que vas transformando es un edificio donde cada sala, el interior de cada sala, es como un porche mirándose a sí mismo. Y la luz del edificio entra por los cortes de estos porches. [Pasa]

Pero bueno, sería esto. Este primer edificio simplemente es cómo este porche se transforma en esta sala. Y va moviéndose hasta que encuentra, digamos, el modo exacto en que pueden existir los vestuarios, salas de reuniones, etc. Pero pensando que estos serían dos porches que se miran uno a otro.

Entonces, claro, en este caso tienes otra vez que estar ligado a trabajar con el movimiento de tierras, ya por un problema del programa. Y lo aceptamos muy claramente y se trataba apenas de construir, sino de ir construyendo muros de contención y cubiertas que fueran definiendo espacios interiores.

Lo que pasa es que, fijaos, no hay ninguna decisión como las del cementerio o las que os he contando antes, con esta presencia de algún signo abstracto previo. Sino que el programa se ha resuelto de un modo, yo diría, más manual, más artesano. Seguramente menos interesante desde un punto de vista de cómo lo piensas, ¿no? O todavía no sé muy bien...

Este proyecto también son dibujos de anteproyecto. [Pasa]

Lo que pasa es que ya tenemos terminado el proyecto. Éste es el edificio. Seguramente se entiende mejor en las cubiertas, donde estas piezas van girando. Luego se transforman en jácenas. Estas jácenas se transforman en pilares. Y estos pilares son los que ocupan, como si dijésemos, ese pequeño bosque delante de esos porches y que permiten que haya pequeñas cosas como salas de reuniones, gimnasios… dejando en las partes de atrás vestuarios, vestuarios, vestuarios y aseos, etc.

Y a la vez, lo que más te interesa es esto de acá. Y va a ser la primera vez que vamos a usar una pared de ladrillo. Que nunca lo hemos usado en ninguna obra [risas]. O sea, tienes esta pared que te interesa que vaya creciendo y que la vayan construyendo casi como una celosía. Aunque no va a tener agujeros porque toda la luz va a entrar por arriba, pero ha de ir creciendo aquí como una de esas paredes de mallazo que os he contando antes en Reus. Porque se ha de repetir en el pavimento, ha de tener relaciones con la cubierta…

Y en esto, por ejemplo, es magnífico ver lo diferente que esto va a ser luego para rugby. La gente de rugby es capaz de tener, por ejemplo, una sala de reunión o pedírtela. En cambio, el programa de fútbol es de una dureza… lo único que quieren son vestuarios y duchas y una pelota. Es fantástico.

Entonces, vas viendo como, por ejemplo, esto en el otro proyecto apenas es posible, ¿no? Porque no hay manera. O sea, no hay espacio público. Y por casualidad, ves que en este proyecto la idea del porche que va construyendo todo el edificio funciona. [Pasa. Sería, bueno, el mismo dibujo. Pasa]

Esta sería toda la pieza, hasta la punta. [Pasa por favor]

Ésta sería el movimiento de tierras. La idea del movimiento de tierra también está muy ligada a escenificar esos taludes que necesita el tiro con arco para que la flecha no traspase a algún peatón [risas] [Pasa]

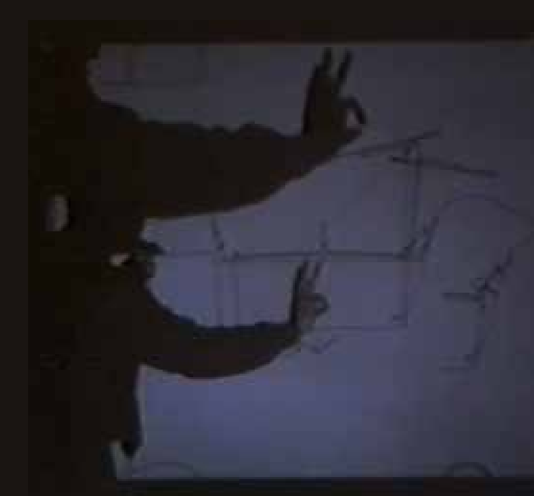
Y esta pieza de acá tiene algunas entradas al público. Va formando estas montañas y podríamos decir que aquí el edificio no existe: simplemente son una serie de losas de hormigón prefabricado que aguantan las tierras apoyándose en el talud natural. Y alguna de ellas, luego será un edificio. Pero tú no tienes ninguna percepción de esto muy especial, porque son todas exactamente iguales. Lo único que interesa es que este movimiento de tierras permita que esta plaza se transforme en el recorrido para bajar hacia la zona de entrada. Por acá, por acá, por acá, por acá o por acá. O sea, que funciona como un peine que gira sobre sí mismo. [Pasa por favor]

Claro, estas cosas tiene su propia lógica y no sabes si están mal [risas]. Pero es seguirlas, ¿no? Ir probando en ellas lo que una forma propiamente arquitectónica que se construye a través de la repetición jamás puede tener. [Pasa. Pasa]

Ésta sería la idea del edificio. Mientras que el otro es ese porche, éste es un prefabricado de dos piezas.

Éste es un prefabricado de hormigón y este otro, en el que simplemente cortando de modos distintos puedes tener pendientes distintas. Toda la iluminación llega por acá y aquí hay un pequeño pasadizo, y en paz. [Pasa]

Lo más importante seguramente es esto, ¿no? Como esta sección, aquí, que sería donde más clara es la idea del edificio, se puede transformar por ejemplo en ésta. Aquí, el pasar de las personas está siendo posible porque hay un edificio que lo construye. Yo diría que el único movimiento de tierras haría perder mucho interés al proyecto y creo que el mejor punto es donde el cruce de caminos y el edificio coinciden, entra luz en el interior –que es un almacén-, y a través de ese almacén se iluminan todos los pasillos. [Pasa]



Sobre este paso hay una cubierta, que hace algo parecido al edificio. O sea, luz en sus laterales y dejar que la sombra pase a través del centro.

Así, ganas unas sombras cortadas de un modo parecido. Tendrás unas sombras en el suelo que te estarán contando lo mismo que las paredes. [Pasa]

Bueno, es esto. Éstas serían las piezas. Es una maqueta muy pequeñita y no es un tipo de maqueta que ayude a proyectar. Simplemente las hacemos al final para poder contar las cosas. Para que se vea que son mucho más elementales de lo que parecen.

Las piezas estas son las de hormigón de contención, que es exactamente el mismo prefabricado que éste. Lo único que pasa es que no tienen cabezal. [Pasa]



También tendrán los agujeros idénticos, de manera que si en uno ha entrado luz, en el otro salen las hierbas. Pero es lo mismo.

Entonces, éste es el funcionamiento y el movimiento de tierras continúa por acá salvando un gran talud. Y a ese talud que estaba proyectado ya en el plan general lo que le hacemos es unos cortes para que permita, cuando ya no sea tiro con arco sino fútbol, la entrada por todos los lados del recinto. [Pasa. Pasa]

Éste sería el edificio. Ya veis la dureza de ese programa donde no es posible una zona colectiva. Es realmente impresionante, ¿no? [Risas]

La estructura es totalmente paralela y simplemente son las piezas de delante las que se van moviendo. Esto nos interesa para explicar todo lo que pasa detrás, que sería esto.

Ah, ¡mira! Aquí está la planta de la cubierta, con los agujeros en el techo. Esto es una malla y en este caso, seguramente será “religa” [Pasa]



Y esto es mirando hacia esa zona y viendo… Esto está mal porque hay un salto de altura mucho mayor. Son unos taludes mucho más naturales. [Pasa]

¡Ah! Una cosa importante en la construcción de los taludes, por ejemplo, es que la vegetación no crecerá en ellos, sino que lo que hacemos es construirlos colocando sobre ellos un mallazo parecido al de la tierra armada de autopista, plantando la vegetación en la cota inferior. Así, las plantas subirán por el mallazo, no nacerán de la tierra. O sea, se generarán como capas, unas sobre otras. Y la mayor parte del proyecto está construido con toda esta tecnología de la tierra armada en sus distintas variantes, que es muy parecido a los taludes de autopista. [Pasa]

Estas formas que ya no sabes qué opinar de ellas, ¿no? [Risas] Se pueden tirar a la papelera, seguramente. [Risas] [Pasa]

Cuando las ves fotografiadas dan hasta repelús, pero bueno. [Pasa]

Bueno, esta sería la parte completa. Pensad que seguramente esto será mucho mejor cuando estas pistan ya no existan. [Pasa]



Y esto es cómo se especializa… Intentas unir eso que os decía, cosas… Éstas son cosas más ligadas a la propia… a lo que le vas pidiendo a los dibujos. Que exista una cierta coherencia entre el modo en cómo se ducha la gente y cómo cae la sombra de la pérgola o cómo se mueve el terreno para permitir la entrada. Y que esta lógica dependa mucho de cómo se dispondrán las personas o los grupos de personas, mientras que la arquitectura lo que tú verás lo esconde totalmente. Simplemente son estos cabezales de celosía de hormigón, que son idénticos en todos lados.

En este sentido, seguramente el interés por la planta es ser uno de los elementos más abstractos. Aquel que está directamente relacionado con tu posición. [Pasa. Pasa, pasa]



Esto ya son… no digo lo que son porque estáis grabando. [Pasa]

Y éste es el agujero, que es el único agujero que hay en toda esta parte. Que será seguramente por donde saldrá luz de noche y el único sitio donde descubres el secreto del proyecto. [Pasa]

Bueno, y lo último que os quería contar en el fondo era esto. Y lo haré muy mal. Y me he estado preparando para contaros esto con lo cual ya no puedo contarlo, ¿no? Es lo de siempre.

Es el proyecto para el Centro Nacional de Alicante, de gimnasia rítmica y deportiva. En la zona deportiva, si conocéis Alicante, sabréis que aquí está el campo de fútbol y aquí hay unas piscinas que se están haciendo ahora. Y esta es una zona vacía donde habrá una pista de atletismo.



Este es un solar que está totalmente pegado aquí. Un solar triangular, que parece que nuestro destino sea ese [risas]. El proyecto cruza dos cosas y yo creo que eso es lo único que nos pusimos la cabeza. Y sobre todo huir del movimiento de tierras, del movimiento del suelo, como aquello que te permite ofrecer a un proyecto aquellas cosas que su programa no permite. En este caso, queríamos que el edificio fuera el único actor y esto tendría más relación con lo que os he contado de Hostalets.

El programa ha de hacer posibles dos cosas muy importantes: por un lado, el entrenamiento de gimnasia rítmica y gimnasia deportiva –que es lo que se hará durante todo el año, con servicios, etc., casi una escuela de gimnasia- y por otro, permitir en un momento determinado, no sé cuándo, que se hagan unos campeonatos de los que sea, de España, de Europa o lo que les de la gana hacer. Entonces, resulta que el edificio puede llenarse con 5.000 personas. Un edificio que tiene que ser propiedad de las personas que están aprendiendo en él.

La propuesta, muy elemental, consistía en pensar en un edificio que ocupara este frente, que sería todo este frente, el que da a la zona deportiva. Y que a través de él pero casi de un modo vertical -como encaramándose por él- la gente, los espectadores, en un momento determinado pudieran acceder a esta cota, la que sea, levantados del suelo, donde lo que sí se les ofrecerá será el horizonte aquí delante. Esto es importante, porque estamos justo en la ladera y esto puede funcionar muy bien como un balcón.

Diríamos entonces que es simplemente detener el movimiento de la gente en esta especie de nube. Es algo en lo que tienes un poco de confianza, viendo lo que está pasando en Hostalets. Y entonces, el movimiento de esta nube –que ya os explicaré cómo funciona-, se cruza con ese movimiento diario, que es el de entrar: la puerta del edificio está aquí.

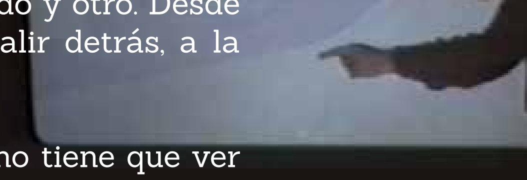
Entrar aquí, donde se ubican los edificios de servicios, vestuarios, gimnasios, restaurantes, etc. Desde aquí tienes la zona de entrenamiento de gimnasia deportiva y la zona de entrenamiento de las niñas de gimnasia rítmica. Y este suelo, al que se puede llegar con coche –se puede aparcar y puedes meterte dentro del edificio hasta acá-, es el suelo verdadero del edificio. Entonces… [Pasa por favor]



...está este único dibujo.

Y os cuento estas cosas no para proteger el proyecto, ni mucho menos, sino por aquello que os decía de estar en la escuela de los conceptos que recuerdas y veías, como los laberintos que hemos comentado antes o ese tipo de cosas. Estos dibujos –seguro que conocéis uno de los ángeles de Paul Klee[8]- donde se te está planteando un problema imposible. A mí estas piezas me interesan mucho más así, viéndolas a través de problemas comunes y no a través de una percepción estética. Me interesan desde un punto de vista casi más manual. Te está planteando la imposibilidad de entrar a descifrar esta cara, porque no puedes encontrar sus líneas maestras. No sé: la oreja es pensamiento, el ojo mira hacia el interior, la nariz es... Pero a través de esta tentación de la línea continua, que en nuestro caso siempre es aquello lo que define lo que es fuera y lo que es dentro. Nunca se sabrá qué parte es dentro y qué parte es fuera de esta cara o de este ángel. Además, lo podéis leer vosotros mismos.

Es decir, son tentaciones que te proponen, que te dicen que el modo en que te gustaría pensar cómo entrar en este edificio fuera éste. [Pasa por favor]



Y así te vas encontrando... Observáis que está totalmente alejado, porque las herramientas son muy distintas. Pero al menos te apoyas en algo para poder pensar que el movimiento de la gente podrá detenerse aquí.

O sea, la gente, ese público, entrará por acá, empezará a subir, o entrará por acá y empezará a subir. En el modo de subir entrarán al interior de esta pieza, cruzarán sobre la entrada y llegarán a los balcones de distribución a un lado y otro. Desde este balcón de distribución podrían incluso salir detrás, a la zona del bar por la cota más elevada.

Es decir, existe ese movimiento detenido, que no tiene que ver con el pasear. [Pasa]



Entonces, esta forma –vuelvo a las cruces-, si recordáis los dibujos previos, vais viendo que hay una cruz que va organizando todo esto. Esta cruz que, por ejemplo en la capilla, podía tratarse de marcar ese sitio o si recordáis el puente de Lérida, era una de esas marcas. O el mismo cementerio era como una marca. Lo que pasa es que ahora vas descubriendo que esta posibilidad de organizar, que sería la más fácil, la que permite dos, dos, dos, pero a la vez tres y uno, etc., va apareciendo, te va recordando y van apareciendo las mínimas posibilidades que tienes de moverte en una figura cruciforme. [Pasa por favor]

Así, van apareciendo... Yo diría, ¿qué formas pueden hacer esto? Y vas buscando estas piezas que tienen algo de –siempre- un ritmo interrumpido en sí mismas. Que se van colocando una encima de otra más que siguiendo un recorrido, como si cada una de ellas fuera el caer, el moverse de uno de estos movimientos.

Aquí todavía podéis ver esa cruz, ¿no? [Pasa]

Entonces, el material... [Pasa por favor]

...el material que te vas encontrando en las manos, siempre consiste en ir buscando una organización muy elemental que te permita que esto funcione. [Pasa]

Te vas acostumbrando a estas cosas y empiezas a verlas de un modo muy, muy abstracto. En esos pequeñísimos movimiento de descenso, de movimiento interrumpido, donde lo que importa es lo que pasa.

Bueno, estos son los estudios que hicieron para demostrar que el Santo Sudario de Turín era verdad [risas]

Porque así podías ver el desplazamiento de las manchas de sangre sobre un cuerpo, si era idéntico al que había sobre la tela y son, realmente, unos estudios impresionantes.

Pero lo que me interesaba es esto, ver ese movimiento que se detiene sobre una cruz, que no camina sobre ella sino que solamente vibra o se mueve. [Pasa]

Sucede que la potencia de la cruz permite ese arabesco a su alrededor, ¿no? Que también es algo de lo que querías huir.

Si ahora hicierais un recorrido sobre este tipo de cosas, sería impresionante el material abstracto que viene a tus manos. Como la libertad que encuentras en estos pequeñísimos movimientos del cuerpo humano o de los pequeños aditivos. [Pasa.]



[Pasa. Pasa, pasa] Éstas ya son…

…Goya[9] como siempre se salta todo a la torera. Y el mismo Picasso[10]–cuando vas a buscar estas cosas- siempre las extralimita, ¿no? Pero lo que pasa es que sí, la intuición que siempre encuentras en estos personajes es, ¿qué formas son las que pueden ir ocupando ese espacio, ocupándolo y construyéndolo, repitiéndolo? Porque lo que interesa es el cuerpo sobre la cruz y no el soporte de madera. [Pasa]



Son las cosas con las que convives o con las que te vas moviendo. Es decir, para encontrar cómo es posible ese moverse alrededor, irse deteniendo, entrando, continuando y que ese movimiento no sea un movimiento continuo que se agote a sí mismo. Porque ya ves que la potencia de un trazo abstracto continuo no funcionaría, no funcionaría con ese movimiento de 500 o 600 personas. [Pasa]



La línea de puntos siempre corresponde a una persona moviéndose. A dos, a un pequeñísimo grupo. Jamás a esta gran cantidad. Y ves que toda esta pared para lo que sí te interesa realmente es para proteger estos espacios. Y cada una de ellas se va construyendo a sí misma. Han de existir como techo, cuando este edificio no funcione. Esto ha de ser la puerta de entrada. La fachada de este edificio. [Pasa]

Entonces, claro, las imágenes que vienen son las mismas. Las de los movimientos repetidos, interrumpidos. Las de las superposiciones de las cosas. Y no sólo por –yo diría- una voluntad cultural, sino algo mucho más artesanal o manual que te vas encontrando, que es exactamente lo que va a hacer un grupo de gente entrando a ese edificio. Que casualmente además coincide con lo que van a hacer los deportistas. Y seguramente esto también te hace estar cerca de estas cosas. [Pasa]



O de esta. ¿Sabes?, esas formas que jamás puedes llegar a pensar dibujándolas. [Pasa]



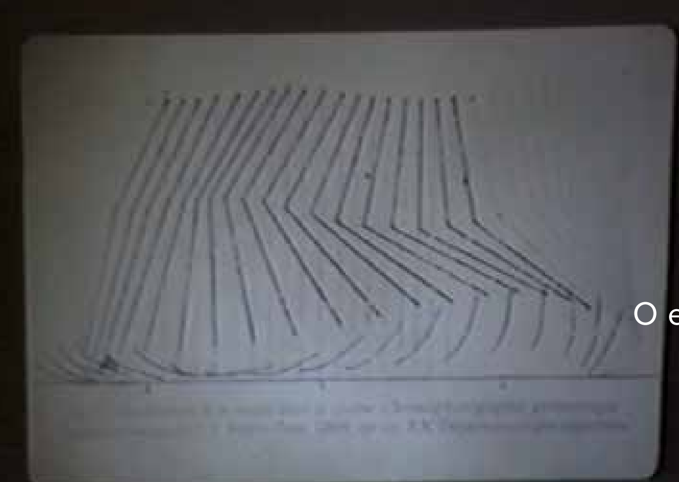
Me gustaría que tuviera algo de esto. Que el atravesar esta pared, el moverse por acá, el saltar hacia aquí, el volver a salir hacia fuera –es decir, toda la retórica del esconderse y aparecer a una escala mayor- yo creo que aparece. Y entonces, cuando salgas hacia acá, tendrás todo ese enorme balcón. Cuando entres hacia acá tendrás, toda esta enorme sala. Y cuando cruces por el pasadizo, la cubierta –que es muy elemental, luego la veréis- te vuelve a enseñar todo este espacio de aquí. Y cuando vuelves acá, estás otra vez en el exterior.

Yo creo que alguna de estas intenciones, de momento, se van consiguiendo.

También nos piden que lo entreguemos ya... [Pasa]

Lo cual es un desastre [risas].

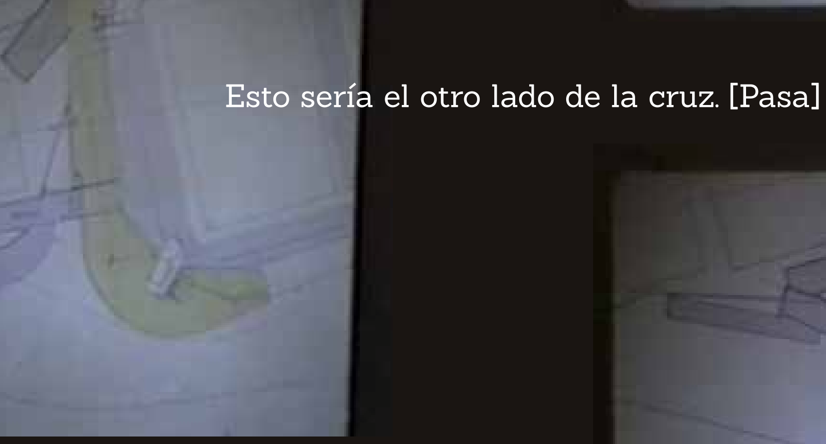
Bueno, alguna de estas cosas. El componer, el movimiento de distintas... Esto es un hombre bajando de la escalera. El movimiento de distintas cosas al final construye una figura. Pero en distintos estados de reposo. [Pasa]



O estos dibujos, ¿no? [Pasa]



Éste sería el último pasillo. [Pasa]



Esto sería el otro lado de la cruz. [Pasa]



O ésta sería la parte de los brazos. [Pasa]



Y vas buscando seguramente de manera muy intencionada, muy egoísta y de repente es una de esas pequeñas veces en las que intuyes algo de lo que podía significar "El desnudo bajando las escaleras"[11].

Éstas son las primeras versiones en las que se entiende mejor. Estos músculos interrumpidos en su movimiento, como forma. Seguramente es a través del trabajo de esta gente cómo descubres que esas formas pueden suceder así y a lo mejor cuando esto se construya descubriremos otra cosa o que está equivocado, ¿no?

Pero estas formas te van resultando idénticas a esos crucificados que os enseñaba antes, que se desplazaban ligeramente por la caída del propio peso del cuerpo. [Pasa. Pasa. Pasa]

Algo de esto empieza a funcionar aquí. Ésta es una maqueta previa hecha en papel y fotocopias para contar lo que es este paso, que de momento el proyecto sólo es esto… [Pasa]

Y entonces, seguramente por cansancio o lo que sea, al final la cruz ya deja de interesar y el cuerpo que ha estado crucificado te lo encuentras como… (¡Lo siento, eh! Pero…), como lo más expresivo.

Es impresionante ver cómo, tal como os lo estoy planteando, ese modo de introducirte en un cuerpo. Es impresionante ver cómo el cuerpo del crucificado lo que te muestra es la llaga del costado. Aparecen pequeñísimas intuiciones y dices: "¡Ah, claro! Estoy pasando a través, no estoy entrando en un cuerpo. Estoy moviéndome ya no entre el suelo y la tierra, sino que estoy entrando en un interior…" [Pasa]

Además la misma. Bueno, sería un poco… [Pasa, pasa.]
Las comparaciones son odiosas…



No lo volveré a contar nunca más porque... Y entonces, vas viendo como seguramente por cansancio o por lo que sea, el proyecto al final va tomando una geometría que se parece un poco a esto. Incluso estábamos algo asustados de que fuera una geometría que ya decae, que... [Pasa]

Me parece que hay una que me interesa más... [Pasa]



¡Ésta! Donde la cruz simplemente está presente en los brazos que llegan al suelo y que es por donde podrías subir y podrías entrar en el costado abierto. Es decir, te vas encontrando que estos movimientos a lo mejor también forman parte de este pensamiento que construye las cosas. Lo que pasa es que seguramente interesa... [Pasa]

...un poco la...
Pasa a ver, ¿no hay más? [Pasa]

¡Ah, sí! Entonces, lo que nos interesaba era que la cubierta, al menos en este momento... Un velo –o dilo como quieras- que lo cubre totalmente como un manto y que no cuenta nada de todo esto. [Pasa]

Es una cubierta que cae hacia ambos lados y que cubre el proyecto independientemente de todo lo que os he contado. Ésta es todavía a nivel de anteproyecto y hay que trabajar más en ella. Pero lo que hace es, simplemente, caer hacia el interior del espacio dejando una costilla central, que es la que vuelve a dibujar la otra parte de la cruz, más formal: la que organiza el espacio, aquella que seguramente es la que nos ayudó a empezar al proyecto en estas dos direcciones distintas.

Pues en estos asuntos religiosos nos hemos metido. [Pasa]



Siento haberme extendido tanto, pero para contaros esto necesitaba un poco de tiempo. Gracias



[Aplausos del público]



Ruegos y preguntas.

[Enric Miralles] Si queréis comentar alguna cosa, vosotros mismos. O si estáis hechos polvo, nos vamos… [Risas]

[1ª pregunta] Yo quería hacerte una pregunta que me imagino te habrán hecho en más de una ocasión. ¿Qué es? La pregunta es la siguiente: observando, yo noto ese uso reiterativo de la línea oblicua, la recta oblicua, la triangulación y a su vez ese huir de la ortogonalidad. Y a mí me gustaría saber, ¿por qué eso sucede así?, ¿hay algún motivo compositivo o personal?



[Enric Miralles] Si quieres te hago una mala jugada… ¡No! Hay una respuesta, diríamos, de buena fe por parte mía. Es lo que ya te he contado. O sea, no hay estados privilegiados, ni geométricos, ni de ángulos, etc., antes de un proyecto. Es decir, lo que os contaba primero: yo diría que el cortar en tres, que es lo que puedes hacer con dos manos y esta otra que te lo imaginas con la vista, ¿no? Es lo más parecido a un triángulo, ¡ay, perdona! A un círculo, donde estás conteniendo cosas –que es lo que os decía primero.

Los proyectos que hemos hecho son muy elementales en el sentido de que el espacio interior es algo que se hace abriendo los límites. Cada uno de los límites se especializa por lo que le pasa fuera más lo que le pasa dentro. Y ya está.



Entonces, yo diría que sí que salto el cuadrado, porque la siguiente figura que me interesa muchísimo es el pentágono, porque un pentágono es este ángulo interior y a la vez ese horizontal frontal. Un pentágono, fíjate, son las dos condiciones: ese estar detrás –donde no te importaría que casi fuera plano- y tener delante un panorama, son los otros tres ángulos.

Es decir, que son figuras en las que la definición del espacio todavía es más antigua, donde no han creado una geometría propia. Seguramente, si huyes del cuadrado yo diría que es porque se trata de una figura demasiado culta, una figura que tiene una historia en sí misma, que está ligada, más que a ella misma, a la medida de las superficies, a la facilidad de las dimensiones. Tiene una historia matemática y geométrica muy importante y que no tiene apenas nada que ver con la construcción, ¿no? Sí, lo tendría que ver por muchas razones, pero simplemente por la convención de trabajar en dos planos…



Me interesan más esta otras figuras, que están más cerca de cómo defines el espacio. Y son triangulares –no siempre-, pero que son esto: formas simplemente delantes, detrás, horizontes, calles… No es habitación, que tiene una puerta, ¿no? Pero bueno, no sé, ya me gustaría. [Risas]









[2ª pregunta] A mí me gustaría hacerte una pregunta un poco más pragmática, que me imagino que va a romper con todo ese halo poético que nos has transmitido –muy bonito-, con todos esos dibujos tan interesantes y esa poética tan personal tuya. Pero me gustaría hacerte la siguiente pregunta: ¿cómo traduces tú (mi problema es de traducción) a la hora de construir un proyecto, a la hora de llevar a la práctica esos magníficos dibujos y esa, insisto, poética tan personal tuya?, ¿cómo traduces al constructor, que de hecho es el que tiene que entender realmente cómo debe ejecutarse esa realidad que tú previamente has plasmado en el dibujo?

Digo el caso de, por ejemplo, la escuela de Morella –no sé si has hablado de ella, porque he llegado un poco tarde. Me consta que a los promotores, los constructores, la empresa que se va a quedar con la Escuela Hogar de Morella, los tienes alucinados. Lo sé porque les conozco y me han preguntando si te conocía a ti y si...

[Enric Miralles] ¿Ya te han pasado el informe?

[Continúa el interlocutor anterior, Interlocutor 2] ¡Sí, buenísimo! Por supuesto... [Risas] Pero te lo digo porque los tienes... Es decir, es la típica empresa constructora, que difícilmente van a entender tus planteamientos y es imposible que entiendan...

La pregunta concreta es: ¿cuáles son tus mecanismos de defensa y de traducción de tus ideas a la hora de llevar a la práctica tus proyectos?

[Enric Miralles] Lo que pasa es que has llegado tarde. Lo primero que he enseñado eran cosas que estamos construyendo ya [risas]. Lo digo porque ahí se ve muy bien. Los proyectos...

Esto de Morella es fantástico, porque por fin se va a construir. Está fantástico, me hace mucha ilusión.

Claro, es lo bueno. Porque el problema es, si hablamos de las subastas y estas cosas, que se saca una cosa a subasta, la coge el que lo hará más barato. El más barato lo ha cogido por lo que lo ha cogido: quiere ganar dinero. Y entonces, ¡patapán! Te hace un reformado, etc. Vale. Pero nuestra casuística es un poco distinta: se saca a subasta, no lo coge nadie... [risas]. Pero entonces surge otra posibilidad después de repetir el proyecto tres veces –bueno, y unas locuras tremendas-, que es la contratación directa. Y ¡boom!, aparece siempre una figura legal.

Este señor, que tiene esto en sus manos, ya está más comprometido con el asunto. Así que de lo único que se trata es de reunirse muchas veces, contarlo muchas veces. Y una cosa que yo creo que pasa siempre y ya sé que parece tonto, pero las cosas sólo se entienden y el constructor sólo las entiende cuando están terminadas. Siempre, hagas lo que hagas. Y me parece que es fun-



damental, ¿no? Lo que pasa es que en nuestros proyectos la parte de la estructura es fundamental, entonces hace falta un replanteo serio, de ir muchos días y poner muchos cordeles. Y entonces, una vez están hechas las piezas en el suelo, dices: "usted levante estas paredes" [risas], y ya lo irán viendo.

Y no, yo creo que no. No es tan complicado como parece. Lo que pasa es que, simplemente, estás pidiendo una mayor atención a todo. Y sí aparecen problemas, pero bueno, pensad que… yo diría que eso pasa en todas las obras hechas con un poco de atención. O sea, es un problema, yo diría, estético o de respeto mutuo.
Cualquier constructor, hagas lo que hagas, te hace repetir un plano. Porque le gusta que lo hagas para él. Yo lo encuentro bonito. Usted este plano ahí lo tiene, pero me lo repita. Como los profesores [risas]. Lo has de repetir. ¡Y es idéntico! Pero ese es el suyo y ese lo entiende.



Lo que pasa seguramente es que hay una parte muy egoísta en nuestro trabajo: al ser un estudio muy pequeño, lo que hacemos es poner el máximo de cosas en un plano. Y eso es un desastre. Y luego lo que sucede es que has de repetir el trabajo. Pero bueno, yo diría que nuestros proyectos son bastante elementales en cuanto has encontrado esas líneas fundamentales –las trazas- y a partir de ahí las vas construyendo como tejiendo. Yo creo que es lo mismo que hace una persona con un tejido, donde el dibujo sale al final. Se trata de intentar construir así. Es un poco pesado, pero bueno. Por eso Morella se ha ido retrasando, pero por fin va adelante, ¿no?, ¡ya me contarás quién es el constructor!



[Interlocutor 2] Creo que es Batalla, por lo menos estaba muy interesado. Creo que se trataba de una contratación directa y creo que habían invitado a tres.

[EM] Sí

[Interlocutor 2] Y Batalla era una de los que había hecho el estudio para la ampliación del presupuesto.

[EM] ¡Ah, muy bien!

[Interlocutor 2] Cien millones más…

[EM] ¡Qué bien! Esto no lo sabía, está muy bien



[Interlocutor 2] Yo creo que lo va a hacer Batalla, porque está muy asustado porque realmente habían estudiado el proyecto.

Y una cosa que me llamó mucho la atención es que van a utilizar hormigón blanco, ¿y eso cómo es?, ¿con arena blanca o cemento blanco? En el proyecto tiene que salir…

[EM] Hombre, claro… [Risas] El hormigón blanco es un problema, porque es un hormigón de más calidad, con polvo de mármol. El cementerio también se hace con



hormigón blanco. Y es que el hormigón blanco lo que te permite es –no queremos que sea blanco- poder trabajar con un hormigón que, al final, ligeramente manipulado en el árido tiene un color muy parecido al terreno donde estás trabajando. Lo que partiendo de hormigón gris es imposible. Entonces sí, es una pequeña… En la hormigonera ya lo hacen. Luego hay que pagar más. [Risas]

[Trinidad Simó] Yo lo que te quería preguntar… Bueno, más que preguntar es asegurar, por lo que acabas de hablar tú con Íñigo. Al comentar tú que los dibujos y por tanto las ideas, aunque estén muy expuestas en el papel, solamente llegan a comprenderse cuando están construidas… Yo me imagino que eso supone el estar constantemente encima de la obra.



[EM] Sí, claro.

[TS] Porque tú eres el arquitecto, pero también es toda la gente que trabaja.

También quería preguntarte otra cosa. Tú tienes cierta experiencia en relación a la arquitectura que viene de alguna manera dada por organismos administrativos, etc. Y supongo que ahí la contradicción debe de ser caótica ya de base, porque el tiempo político es uno y el tiempo de bien hacer las cosas en arquitectura es otro, ¿no?



[EM] Para esto hay una cosa que casi siempre nos salva que es la maqueta [risas]. La maqueta es algo… una entidad mágica donde las cosas ya aparecen terminadas. Y ese es el papel que casi todas nuestras maquetas tienen, incluso en una obra: el poder avanzar lo que es. Pero ya te digo, no son maquetas de trabajo, sino para lo que contar lo que es.

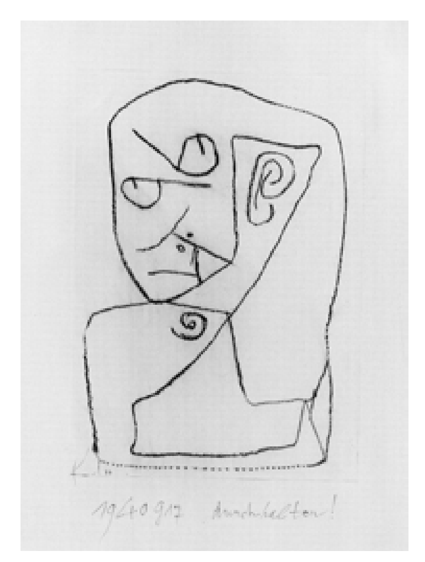
Lo que pasa es que la administración te obliga a trabajar con unos plazos siempre muy apretados, pero bueno, siempre tienes un margen que es muy divertido y es pedirle algo a ellos. Entonces tardan siempre dos meses [risas]. Y ya tienes ese margen de trabajo.



Es encontrar el ritmo. Es decir, tramitar un papel es muy complicado. Entonces lo aceptas… Y yo encantado. Debes ir buscando esos pequeños límites, porque sí, los plazos son siempre muy… Pero en cambio, con todos los problemas que tiene trabajar así, es el cliente que te permite hacer esa parte pública de la arquitectura, que seguramente es de las más interesantes. Esta parte que proviene de un presupuesto que es el de ofrecer, no el de rentabilizar. La rentabilidad se busca de otra manera, ¿no? Pero esto te da una libertad que es fantástica.

Gracias por la paciencia.

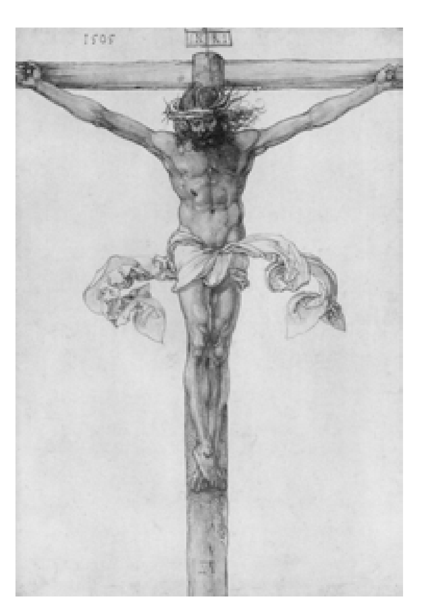
Referencias de las imágenes:



Paul Klee
"Durchhalten", 1940.
Black pastel on paper, Kunstmuseum Bern, Paul-Klee-Stiftung.

Sin identificar
Estudio Sabana Santa de Turín





Alberto Durero
"Christ on the Cross", 1505.
Study on "Ober St. Veit altar".
Pluma y tinta marrón

Francisco de Goya
"No se puede mirar", 1810-1811.
Álbum C o de la inquisición. Pincel, aguada de tintas china, bugalla y parda, trazos de tinta de bugalla a pluma. Papel verjurado agarbanzado, 205 x 142 mm. Museo del Prado







Pablo Picasso
"La Crucifixión", 1932.
Plume, pinceau, encre de Chine, lavis et grattages sur papier à dessin vergé 34,5 x 51,5 cm. Musée Picasso Paris

Étienne-Jules Marey
"Mouvements de gymnastique aux barres parallèles", 1883-1886
Chronophotographie



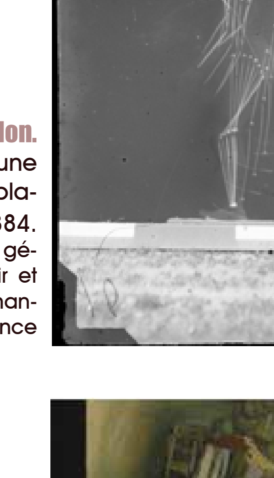
Referencias de las imágenes:



Étienne-Jules Marey, Georges Demeny, Meudon.
"Saut de pied ferme, longueur: sol glissant", 1883
1 photographie négative : verre au gélatino-bromure d'argent, verre, noir et blanc ; 2.8 × 13 cm (support) Salamandre Fonds Marey, Collège de France



Étienne-Jules Marey, Meudon.
"Saut en profondeur depuis une chaise, avec réception sur la plate-forme dynamographique", 1884.
1 photographie négative : verre au gélatino-bromure d'argent, verre, noir et blanc ; 9.1 × 6.6 cm (support) Salamandre Fonds Marey, Collège de France

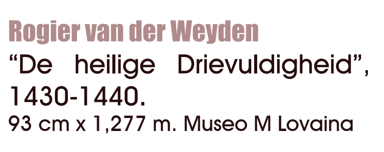


Étienne-Jules Marey, Georges Demeny, Meudon.
"Analyse du mouvement du membre oscillant dans la marche del'Homme", 1885
1 photographie négative : verre au gélatino-bromure d'argent, verre, noir et blanc ; 12.1 × 17.2 cm (image), 13 × 18 cm (support) Salamandre Fonds Marey, Collège de France



Marcel Duchamp
"Nu descendant un escalier, numéro 1", 1911.
Huile sur carton, 95,9x60,3 cm, Philadelphie, The Philadelphia Museum of Art.





Rogier van der Weyden
"De heilige Drievuldigheid", 1430-1440.
93 cm x 1,277 m. Museo M Lovaina



Sin identificar
"Compassio Patris"



Desconocido
"La Piedad", S. XV.
Iglesia Notre Dame, Montluçon (Francia)

Notas:

1. Trinidad Simó Terol (1935)

Profesora Titular de Historia de la Arquitectura y el Urbanismo. Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Valencia hasta su jubilación.

2. María del Carmen Pinos Desplat (1954)

Nació en Barcelona. Es Arquitecta (1979) por la Escola Tècnica Superior d'Arquitectura de Barcelona (ETSAB). En 1982, forma su estudio de arquitectura junto a Enric Miralles, para luego formar su propio estudio en 1991, Estudio Carme Pinós. Arquitecta Miembro Honorífica AIA 2011, RIBA 2012.

3. Helio Piñón Pallarés (1942)

Nació en Onda (Castellón). Es Arquitecto (1966) y Doctor en Arquitectura (1976) por la Escola Tècnica Superior d'Arquitectura de Barcelona (ETSAB), donde inició su actividad docente a comienzos de los años setenta. Se formó como arquitecto colaborando con Albert Viaplana, entre los años 1967 y 1997. En la actualidad, centra su actividad en la elaboración de proyectos urbanos.

4. Albert Viaplana Veà (1933-2014)

Nació en Vinebre (Tarragona). Es Arquitecto (1966) y Doctor en Arquitectura (1980) por la Escola Tècnica Superior d'Arquitectura de Barcelona (ETSAB), donde inició su actividad docente a comienzos de los años setenta. Se formó como arquitecto colaborando con Helio Piñón, entre los años 1967 y 1997. Posteriormente trabajó con su hijo David Viaplana Canuda.

5. Paralaje

Paralaje es un término de origen griego (cambio de diferencia) es la desviación angular de la posición aparente de un objeto, dependiendo del punto de vista elegido.

6. Contrapposto

Contraposto es un término de origen italiano (contrapposto) que hace referencia a la postura para la representación de figuras humanas en pie en las que una sola pierna recta y en tensión soporta el peso del cuerpo mientras la otra pierna se flexiona ligeramente en estado de reposo. Se atribuye está innovación en la historia del arte a Polícleto, escultor de la Antigua Grecia.

7. Atlante

Cada una de las estatuas de hombres que, en lugar de columnas, se ponen en el orden atlántico, y sustentan sobre sus hombros o cabeza los arquitrabes de las obras. También llamada telamones. El origen de estas columnas parece ser alusivo, según Vitruvio, a la fábula de Atlante a quien se suele representar sosteniendo el cielo, por haber sido el primero que instruyó a los hombres en el curso de los astros; por cuyo beneficio los pintores y estatuarios le adoptaron en sus obras o más bien porque como inventor de la esfera, le suponían que sostenía el cielo con la espalda.

8. Paul Klee (1879-1940)

Nació en Münchenbuchsee, cerca de Berna, Suiza. Pintor, acuarelista y aguafuertista, considerado como uno de los representantes más originales del arte moderno, asociado al movimiento expresionista alemán "Der Blaue Reite". Su obra influyó en los surrealistas posteriores, así como en los artistas no objetivos, y fue una fuente de inspiración fundamental para el nacimiento del expresionismo abstracto.

9. F. de Goya y Lucientes (1746-1828)

Nació en Fuentetodos (Zaragoza). Pintor y grabador español. Goya es, junto con Diego Velázquez y Pablo Ruiz Picasso, uno de los tres grandes pilares del arte español de todos los tiempos. Se le considera precursor de las vanguardias pictóricas del siglo XX.

10. Pablo Ruiz Picasso (1881-1873)

Nació en Malaga. Pintor y escultor español, creador, junto con Georges Braque y Juan Gris, del cubismo. A lo largo de su dilatada trayectoria, Pablo Picasso exploró incesantemente nuevos caminos e influyó en todas la facetas del arte del siglo XX, encarnando como ningún otro la inquietud y receptividad del artista contemporáneo. Picasso es considerado el artista más importante del siglo XX y uno de los más influyentes en el desarrollo del arte moderno.

11. Desnudo bajando la escalera

Oleo sobre lienzo realizado por Marcel Duchamp en 1912. Mide 147 x 89 cm y se conserva en el Museo de Arte de Filadelfia. Una de las pinturas más audaces de las primeras vanguardias del siglo XX, en los que la multiplicación de puntos de vista sugiere una sensación de movimiento nunca vista hasta entonces.

Equipo Transcripciones:

Jaume Puchalt Lacal, Cristián Javier Ferrera Zabala, Ana Ybarra Arias, Sergio José Rocamora Rodenas y Eduardo Almalé Artal, 2015.

Expresar nuestro agradecimiento a la Biblioteca de la UPV-ETSA Valencia.

Joseph Beuys. Female Artist (1950-51)

homenaje a
ENRIC MIRALLES

Con introducción de
Antón Capitel

PRÓXIMO NÚMERO
Valladolid 1991